RICARDO
PIGLIA

Crítica
y ficción



Crítica y ficción es una reflexión lúcida y apasionada sobre literatura, teoría de la literatura y estética que nos acerca al pensamiento de Ricardo Piglia. A partir de una serie de entrevistas, Piglia devela su faceta de lector atento y persuasivo. Los temas aquí tratados abarcan desde el abecé del panorama argentino moderno —Arlt, Borges, Cortázar— hasta algunas de las principales influencias del autor —Benjamin, Gombrowicz, Brecht—, pasando por discusiones en torno al género policial, relaciones de la literatura con la política, el cine o el psicoanálisis, e incluso sus experiencias como editor.

Ricardo Piglia

Crítica y ficción

ePub r1.0
Un_Tal_Lucas 29.02.16

Ricardo Piglia, 1986

Editor digital: Un_Tal_Lucas
ePub base r1.2

No hay que hablar poéticamente de la poesía.—

WITOLD GOMBROWICZ

La lectura de la ficción[1]

Los reportajes siempre son el producto de una determinada lectura que el entrevistador hizo del entrevistado, lectura influida, por supuesto, por muchas otras lecturas circulantes. En este sentido un reportaje está cargado siempre con un grado de determinación y tiende a poner el énfasis en una zona que de algún modo ya está prefijada. ¿Cuál sería, en su caso, la zona que las diferentes lecturas le han asignado y cuáles aspectos han sido excluidos, a su juicio, de esas lecturas?

¿Cómo me gustaría que se leyeran mis libros? Tal cual se leen. No hay más que eso. ¿Por qué el escritor tendría que intervenir para afirmar o rectificar lo que se dice sobre su obra? Cada uno es dueño de leer lo que quiere en un texto. Bastante represión hay en la sociedad. Por supuesto existen estereotipos, lecturas cristalizadas que pasan de un crítico a otro: se podría pensar que ésa es la lectura de época. Un escritor no tiene nada que decir sobre eso. Después que uno ha escrito un libro, ¿qué más puede decir sobre él? Todo lo que puede decir es en realidad lo que escribe en el libro siguiente.

¿Caracterizaría su escritura como una escritura no ingenua, en la que la teoría tiene un papel importante?

No creo que existan escritores sin teoría: en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores.

Dijo alguna vez que en *Respiración artificial* se insinuaba la teoría de Valéry de que *El discurso del método* podría ser leído como la primera novela moderna porque allí se narraba la pasión de una idea. Creo que con esa afirmación se abren nuevas posibilidades de lectura, no sólo para el discurso considerado literario, sino también para otro tipo de discurso que puede también ser leído como literario. Leer a Freud, por ejemplo, como una novela de peripecias del inconsciente.

¿No es el psicoanálisis una gran ficción? Una ficción hecha de sueños, de recuerdos, de citas que ha terminado por producir una suerte de bovarismo clínico. Se podría decir, además, que hay muchos elementos folletinescos en el psicoanálisis; las sesiones, sin ir más lejos, ¿no parecen repetir el esquema de las entregas? El psicoanálisis es el folletín de la clase media, diría yo. Por otro lado, se puede pensar

que *La interpretación de los sueños* es un extraño tipo de relato autobiográfico, el último paso del género abierto por las *Confesiones* de Rousseau.

Pero, entonces, ¿cuál es la especificidad de la ficción?

Su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión.

Foucault sostiene que la realidad tiene un carácter discursivo, la realidad política habría que buscarla en el discurso político, por ejemplo. Desde este punto de vista, ¿el discurso literario se definiría por la confluencia de múltiples discursos, por el trabajo de transformación de estos discursos, por la combinación entre ellos?

Yo tomo distancia con respecto a la concepción de Foucault que a menudo tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos. Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión, por ejemplo, que no son meramente discursivas. Las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen relaciones discursivas. Hecha esta salvedad, volvemos a lo que decíamos antes: para mí la literatura es un espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales. La literatura no está puesta en ningún lugar como una esencia, es un efecto. ¿Qué es lo que hace literario a un texto? Cuestión compleja, a la que paradójicamente el escritor es quien menos puede responder. En un sentido, un escritor escribe para saber qué es la literatura.

¿Y qué lugar tiene para usted la crítica en ese entrecruzamiento de discursos?

Baudelaire ha sido el primero en decir que es cada vez más difícil ser un artista sin ser un crítico. Algunos de los mejores críticos son los que tradicionalmente se llama un artista: caso Pound, caso Brecht, caso Valéry. El mismo Baudelaire, por supuesto, era un crítico excepcional. ¿Qué uso de la crítica hace un escritor? Ésa es una cuestión interesante. De hecho un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso en la lectura que hace Borges de Hernández o en la lectura que hace Olson de Melville o Gombrowicz de Dante, hay cierta desviación en esas lecturas, un uso inesperado del otro texto. La discusión sobre Shakespeare en el capítulo de la biblioteca en *Ulysses*, y ese capítulo es para mí el mejor del libro, es un buen ejemplo de esa lectura un poco excéntrica y siempre

renovadora.

La ensayista italiana Maria Corti decía en una conferencia que el escritor que escribe crítica tiene una competencia por encima del crítico que sólo hace crítica. Él es un productor de textos y eso le confiere un conocimiento interno de las obras literarias. ¿Está de acuerdo?

En términos generales por supuesto estoy de acuerdo. Admiro mucho los ensayos de Auden, de Gottfried Benn, de Butor, la lista podría seguir; las notas de Mastronardi, por ejemplo, son muy buenas. ¿Y qué tendrían en común? Por un lado una gran precisión técnica y por otro lado una estrategia de provocación. En general la crítica que escriben los escritores plantea siempre y de un modo directo el problema del valor. El juicio de valor y el análisis técnico, diría, más que la interpretación. Los escritores intervienen abiertamente en el combate por la renovación de los clásicos, por la relectura de las obras olvidadas, por el cuestionamiento de las jerarquías literarias. Los ejemplos son variadísimos. El panfleto de Gombrowicz contra la poesía, el rescate que hace Pound de *Bouvard y Pécuchet*, el modo en que Borges lee a «los precursores» de Kafka, la revalorización que hace Butor de la ciencia ficción, los ataques de Nabokov a Faulkner: se trata siempre de probar un desvío, rescatar lo que está olvidado, enfrentar la convención. Los escritores son los estrategas en la lucha por la renovación literaria.

Se dice que la escritura de ficción puede ser catártica. ¿Está de acuerdo y cree que la escritura de la crítica también puede ser catártica? Y si no lo es, ¿qué podría ser?

No creo en la teoría de la catarsis. En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del *Quijote*? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente, y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica. ¿Desde dónde se critica? ¿Desde qué concepción de la literatura? La crítica siempre habla de eso.

¿Y qué lugar tendría la verdad?

Cuestión compleja. ¿Cuál es el lugar de la verdad en la crítica? La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecidible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. Mientras que la crítica trabaja con la verdad de otro modo. Trabaja con criterios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en

borrar la incertidumbre que define a la ficción. El crítico trata de hacer oír su voz como una voz verdadera.

Hacer como si lo fuera.

Y convencer a los demás de que es verdad lo que dice. La ilusión de objetividad de los críticos es por supuesto una ilusión positivista. La literatura es un campo de lucha. «¿La verdad para quién?», decía Lenin. Ésa me parece una buena pregunta para la crítica literaria.

Ha hablado varias veces de Arlt como de un visionario y en *Respiración artificial* Kafka es el visionario. ¿El escritor de ficción es sobre todo un visionario?

La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente. «La literatura es una fiesta y un laboratorio de lo posible», decía Ernst Bloch. Las novelas de Arlt, como las de Macedonio Fernández, como las de Kafka o las de Thomas Bernhard, son máquinas utópicas, negativas y crueles que trabajan la esperanza.

Si el escritor de ficción es un visionario, entonces ¿qué es el crítico?

El crítico es el que registra el carácter inactual de la ficción, sus desajustes con respecto al presente. Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar.

¿Y con respecto a la utilización literaria del discurso crítico?

Existen algunos ejemplos notables como *Vacío perfecto* de Lem o *La reina de las cárceles de Grecia* del brasileño Osman Lins y está por supuesto la novela absolutamente sensacional de Arno Schmidt sobre Poe. Por mi parte, me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu. Benjamin leyendo el París de Baudelaire. Lönnrot que va hacia la muerte porque cree que toda la ciudad es un texto.

¿Es por eso que en *Nombre falso* se dice que el crítico puede aparecer como el detective que «percibe sobre la superficie del texto los rastros o las huellas que permiten descifrar su trama»? ¿El crítico es entonces el detective?

En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. O una utilización magistral por Edgar Poe de las posibilidades narrativas de la crítica. La representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas. La primera escena del género en «Los crímenes de la rue Morgue» sucede en una librería donde Dupin y el narrador coinciden en la busca del mismo texto inhallable y extraño. Dupin es un gran lector, un hombre de letras, el modelo del crítico literario trasladado al mundo del delito. Dupin trabaja con el complot, la sospecha, la doble vida, la conspiración, el secreto: todas las representaciones alucinantes y persecutorias que el escritor se hace del mundo literario con sus rivales y sus cómplices, sus sociedades secretas y sus espías, con sus envidias, sus enemistades y sus robos.

¿Todo esto tendría que ver con los modelos de relato?

Si uno habla de modelos tiene que decir que en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje. Alguien, por ejemplo, cruza la frontera, alguien pasa al otro lado. Por eso Godard decía que *Alphaville* y *Río Bravo*, de Hawks, eran la misma película. Yo diría que el narrador es un viajero o es un investigador y a veces las dos figuras se superponen. Me interesa mucho la estructura del relato como investigación: de hecho es la forma que he usado en *Respiración artificial*. Hay como una investigación exasperada que funciona en todos los planos del texto.

Quizá por eso produzca ese extraño efecto de intriga y de suspenso.

Quizá. Yo digo que en ese sentido es una novela policial. En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?

Nombró a Godard recién, ¿le interesa el cine?

Muchísimo, claro. El cine nos ha enseñado a mirar la realidad. Y, en cuanto a Godard, para mí es el mayor narrador actual. Sabe muy bien, mejor que nadie quizá, qué cosa es un relato clásico, nadie le va a venir a explicar a Godard qué es el cine norteamericano de los años 40, quién es Nicholas Ray o quién es Samuel Fuller, pero, a la vez, su manera de filmar *Scarface* es hacer *Pierrot le fou*. Leí el otro día que Godard tiene ganas de retomar el proyecto de Eisenstein y filmar *El capital*. El problema con ese libro, dijo, es que tiene demasiada acción, no quisiera tener que hacer un western clásico. Por supuesto me gusta Godard porque me gusta Brecht.

¿Y el cine argentino?

Me gustan mucho algunas películas argentinas: *Aquello que amamos* de Torres Ríos, *El habilitado* de Cedrón, *Palo y hueso* de Sarquis. Me gustan mucho las primeras películas de Favio, sobre todo el *Aniceto*.

En el caso del cine, el público parece ser una cuestión central. ¿Piensa que pasa lo mismo con la literatura?

Bueno, hubo épocas en que la literatura argentina tuvo mejores lectores que escritores, o al menos épocas en las que la fidelidad del público fue básica para ciertos escritores. ¿Qué hubiera sido de Arlt sin su público? Los lectores salvaron su obra del olvido al que lo habían condenado los burócratas de la literatura, mantuvieron sus libros en movimiento hasta que una nueva generación de críticos comenzó a revalorarlo.

¿Una historia del público es tan importante como una historia de la literatura?

Sin duda. Es posible hacer una historia del público literario que no sea una historia del mercado. La obra de Macedonio, por ejemplo, que ha estado siempre al margen del mercado, es fundamental para entender la constitución de un público literario moderno en la Argentina. Quiero decir que si existe un público para la literatura argentina actual, ese público ha sido creado por obras como las de Macedonio o Marechal o Juan L. Ortiz. La literatura produce lectores, los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer.

¿Y cómo caracterizaría a ese público que lee literatura argentina?

La idea de que existe un público homogéneo es por supuesto una ilusión. Yo veo más bien un entrecruzamiento de lecturas y de espacios heterogéneos. Existen públicos distintos y el que intenta uniformar esa diversidad es el mercado. En estos años un elemento central para producir la ilusión de uniformidad ha sido la presencia masiva de *best-sellers* extranjeros. Fenómeno relativamente nuevo que se expandió ligado con el tipo de sociedad diagramado por el gobierno militar: desnacionalización, despolitización, «modernización». Por abajo de esa superficie brillosa que llenaba las librerías existió un conjunto amplio de lectores que se mantuvo fiel a la literatura argentina.

¿Hay un destinatario al escribir?

¿Un destinatario concreto? No creo. Uno siempre escribe para alguien, pero nunca sabe quién es. Aparece quizás un destinatario, un lector, presente en el momento de corregir, una especie de doble social desde el cual se corrige y se reescribe.

Como dijo en una oportunidad: «La corrección es una lectura utópica».

Sí, una lectura utópica, porque la forma es la utopía. Pero también una lectura social porque la forma siempre es social. Corregir un texto es socializarlo, hacerlo entrar en cierto sistema de normas, ideologías, estilísticas, formales, las que usted quiera, que son sociales. La literatura es un trabajo con la restricción, se avanza a partir de lo que se supone que «no se puede» hacer.

Muchos escritores ven su labor como un conflicto de fidelidades. Umberto Eco una vez dijo en broma: «O se escribe o se lee. Las dos cosas a la vez no se hacen». O se vive o se escribe. ¿Ve esa disyuntiva?

Se vive para escribir, diría yo. La escritura es una de las experiencias más intensas que conozco. La más intensa, pienso a veces. Es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura de la vida. No son muy diferentes la vida y la literatura. Uno enfrenta las mismas cuestiones en los dos lados. Las contradicciones son más bien prácticas. Hace falta cierto aislamiento para escribir y a veces es difícil de lograr. La fantasía de la isla desierta o de la torre de marfil son ilusiones bastante legítimas que tienen, yo diría, todos los escritores. Un lugar tranquilo para escribir, fuera del mundo. La disciplina, ciertos horarios de trabajo son formas, creo, de elaborar y de resolver la contradicción con todas las cosas que uno podría estar haciendo en el momento de sentarse a escribir, que siempre es un momento difícil, que se trata de postergar.

Entonces su escudo o defensa sería la disciplina.

Cierta disciplina digamos, mantener un ritmo de trabajo, me parece fundamental. Hay que poner un poco de orden en nuestras pasiones, como decía el bueno de Sade.

Sobre Roberto Arlt[2]

¿Quién es Roberto Arlt?

Alguien que no es un clásico, es decir, alguien cuya obra no está muerta. Y el mayor riesgo que corre hoy la obra de Arlt es el de la canonización. Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo: es difícil neutralizar esa escritura, no hay profesor que la resista. Se opone frontalmente a la norma pequeñoburguesa de la hipercorrección que ha servido para definir el estilo medio de nuestra literatura.

¿Y cómo se podría definir el estilo de Arlt?

Es un estilo *mezclado*, diría yo, siempre en ebullición, hecho con restos, con desechos de la lengua. Arlt hablaba el lunfardo con acento extranjero, ha dicho alguien tratando de denigrarlo. Creo que ésa es una excelente definición del efecto de su estilo. Hay algo a la vez exótico y muy argentino en el lenguaje de Arlt, una relación de distancia y extrañeza con la lengua materna, que es siempre la marca de un gran escritor. La música, el fraseo del estilo de Arlt está como condensado en su apellido: cargado de consonantes, difícil de pronunciar, inolvidable.

De todos modos, ¿usted cree que Arlt no es un clásico?

Un clásico sin legitimidad, digamos, lo que de por sí es un contrasentido. Todos son un poco condescendientes con Arlt. Pienso que ese lugar desplazado, ilegítimo, que siempre tuvo, definió su ideología y lo radicalizó. Si uno lee con atención *El juguete rabioso*, encuentra la historia de una relación totalmente transgresiva con la cultura: el robo de libros en la biblioteca de una escuela es una metáfora casi perfecta de su acceso a la cultura. La novela no narra otra cosa que el carácter delictivo de ese acceso y en ese sentido es una especie de versión perversa de *Recuerdos de provincia*.

¿No se podría pensar que, más allá de ese lugar equívoco que Arlt mantuvo en la literatura argentina hasta su muerte, las cosas cambiaron después?

Sin duda, pero mantuvo la marca de la ilegitimidad. El prólogo de Cortázar a las *Obras completas* es un buen ejemplo de la ambivalencia que despierta Arlt. El número que *Contorno* le dedicó en el 53 o 54 empezó a cambiar las cosas. Me acuerdo de un excelente artículo de David Viñas en *Marcha* en 1965, creo, con algunas observaciones muy sagaces sobre el lenguaje de Arlt. Y por supuesto está el libro de Masotta. Pero la legitimidad plena de un escritor no depende de la crítica. Los que mantuvieron vigente a Arlt y lo salvaron del olvido fueron los lectores. Se lo ha leído siempre y se lo lee hoy y desde hace cincuenta años es un escritor actual.

¿Y a qué puede atribuirse esa actualidad?

Las novelas de Arlt parecen alimentarse del presente, quiero decir, de nuestra actualidad. Si hay un escritor profético en la Argentina, ése es Arlt. No trabaja con elementos coyunturales, sino con las leyes de funcionamiento de la sociedad. Arlt parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en el fundamento de la ficción.

¿Y en esas leyes que estaban ya en la epidermis de lo social pudo captar una emergencia que todavía no se había manifestado?

Sí, creo que es un poco eso. Las novelas de Arlt parecen extrañas utopías, utopías negativas que siempre se renuevan y a menudo hacen pensar en esa forma tan moderna de ficción especulativa y paranoica tipo Philip Dick, con quien, dicho sea de paso, tiene muchos puntos de contacto.

¿Podríamos suponer que Arlt presintió la existencia de un nuevo público a través del éxito de las *Aguafuertes*?

La relación de Arlt con su público es contradictoria. Por un lado hay una demanda directa en el caso de las *Aguafuertes* y que son textos casi por encargo, que tienen la estructura de un folletín. Pero en sus novelas sigue otro camino, no en favor del público sino…

¿Forzándolo?

En un sentido, porque excede los límites de las convenciones literarias y también los lugares comunes ideológicos, que en general son una sola cosa. Es demasiado excéntrico para los esquemas del realismo social y demasiado realista para los cánones del esteticismo.

En general los novelistas suelen proponer un modo o quejarse de él. Veo a Arlt describiendo un mundo y avanzando de alguna manera en los dos sentidos al mismo tiempo.

Los siete locos mezcla, de hecho, dos novelas: está la novela de Erdosain y está la novela del Astrólogo. Se podría decir que la de Erdosain es el relato de la queja, el relato del intento de pasar al otro lado, zafarse de la opacidad turbia de la vida cotidiana. La novela del Astrólogo, que para mí es la obra maestra de Arlt, trabaja sobre los mundos posibles: sobre la posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad. *Los siete locos* cuenta el proyecto del Astrólogo de construir una ficción que actúe y produzca efectos en la realidad. ¿Cuál es el poder de la ficción? El texto se pregunta eso todo el tiempo.

¿Qué es la ficción para Arlt?

Sobre todo la posibilidad de *hacer creer*. Las formas en que Arlt trabaja la creencia son múltiples. Uno podría decir que las novelas de Arlt son en el fondo relatos sobre la creencia. A la vez, en Arlt la ficción se transforma y se metamorfosea y a menudo se identifica con la estafa, con el fraude, con la falsificación, con la delación. Formas todas donde los relatos actúan, tienen poder, producen efectos.

Como si la ficción pudiera modificarnos la vida…

Sin duda. De hecho hay un elemento de bovarismo muy fuerte en Arlt: Astier lee los folletines bandolerescos y trata de vivirlos. Balder, en *El amor brujo*, está marcado por las novelas sentimentales, es una especie de Madame Bovary tanguero. Ergueta lee la Biblia y empieza a actuarla. Pero la clave de esto es Erdosain: de hecho él asesina a la bizca para repetir un relato que leyó en un diario. Y esta relación entre el crimen leído y el crimen real está señalada de un modo directo por el narrador. Hay una especie de quijotismo negativo en todo esto: la lectura tiene siempre un efecto perturbador y delictivo. La lectura, en Arlt, lleva a la perdición.

Uno podría decir que los personajes de Arlt son adictos a la ficción…

Adictos en un doble sentido. Y ése para Arlt es un signo clave de lo social. Quiero decir, para Arlt la sociedad está trabajada por la ficción, se asienta en la ficción. En este sentido se podría hablar de un bovarismo social. Hay una crítica muy frontal de Arlt a lo que podríamos llamar la producción imaginaria de masas: el cine, el folletín y sobre todo el periodismo son máquinas de crear ilusiones sociales, de definir modelos de realidad. Todo esto tiene un lugar clave en *Los siete locos* y forma parte del motor básico de la trama.

¿No le parece que la ficción es un elemento que suele aparecer en la política argentina?

Por supuesto. Habría que hacer una historia del lugar de la ficción en la sociedad argentina. El discurso del poder ha adquirido a menudo la forma de una ficción

criminal. Lo que no evita que tenga a la vez algo de pose, de payasada siniestra. Los golpes de Estado, sin ir más lejos, han estado siempre rodeados de ese aire entre envarado y circense que Arlt capta muy bien. El Mayor apócrifo y fraudulento que sostiene el discurso lugoniano en *Los lanzallamas*. Los fascistas engominados de la Legión Cívica desfilando por Callao en la década del 30 con uniforme, bandera y banda. Ése es el material que Arlt elabora y anticipa en sus novelas.

¿Podríamos decir que en Arlt hay algo de tango novelado?

Un tango entreverado con marchas militares, con himnos del Ejército de Salvación, con canciones revolucionarias, una especie de tango anarquista donde se cantan las desdichas sociales y donde se mezclan elementos de cultura baja: las ciencias ocultas, el espiritismo, las traducciones españolas de Dostoievski, cierta lectura popular de la Biblia, los manuales de difusión científica y de sexología. Incluso la marca de Nietzsche es bastante nítida. La lectura de Nietzsche que circulaba por los medios anarquistas argentinos en la década del 20. Lo que atrae a Arlt es ese elemento de folletín que hay en Nietzsche y que Gramsci percibía agudamente cuando señalaba las relaciones entre el superhombre y los héroes de las novelas por entregas como Rocambole o el conde de Montecristo.

Y determinado tipo de locura aceptado socialmente por un grupo en un momento dado.

La locura como ruptura de lo posible. Estar loco, en Arlt, es cruzar el límite, es escapar del infierno de la vida cotidiana. O mejor, habría que decir, la locura es la ilusión de salir de la miseria. La lotería, el invento, la astrología: cambiar las relaciones de causalidad, manejar el azar, escapar de las determinaciones económicas. En el fondo la locura arltiana es una forma de la utopía popular. Se sale de la pobreza también por medio de la ficción. Quiero decir: la ficción suplanta al milagro como forma de transformación súbita.

¿Y qué lugar tiene el dinero en los textos de Arlt?

Un lugar clave. De hecho, la sociedad secreta que construye el Astrólogo es una industria de producir cuentos y de buscar dinero. El Buscador de Oro, el Rufián Melancólico, Erdosain, Ergueta, todos los «locos» de la novela traen la historia del dinero que han ganado, que deben, que buscan o que quieren tener. Para los personajes de Arlt no se trata de ganar dinero, sino de hacerlo. Esta tarea asociada con la falsificación y la estafa, pero también con la magia, las artes teosóficas y la alquimia, se afirma en la ilusión de transformar la miseria en dinero. En *Los siete locos*, Erdosain trabaja de un modo casi religioso para crear dinero de la nada. Sus inventos son una forma sublimada, alquímica, del beneficio capitalista. Para Erdosain inventar es una operación demiúrgica, destinada a encontrar la piedra filosofal

moderna, el oro que no lo es: la rosa de cobre.

A la vez se podría decir que los personajes de Arlt no tienen un acceso real, posible, a los lugares sociales donde realmente se puede obtener dinero.

Sobre todo tratan de zafarse de ese lugar. Para Arlt el trabajo sólo produce miseria y ésa es la verdad última de la sociedad. Los hombres que viven de un sueldo no tienen nada que contar, salvo el dinero que ganan. No hay ficción posible en el mundo del trabajo para Arlt. Erdosain se convierte en un personaje novelesco porque ha realizado un desfalco y abandona el mundo de la oficina. Hay una escena en *El juguete rabioso* donde Astier cuenta los billetes de su primer robo. Aquel dinero, dice, me hablaba con su agresivo lenguaje. Para ganar esa expresividad, el dinero tiene que estar ligado al delito y a la transgresión. Por otro lado, el mundo de los ricos, de los que tienen dinero, es un mundo siempre enigmático para Arlt.

Es como si dijera: «Es un mundo que no conozco».

Más bien un mundo cuyos secretos nunca se pueden terminar de develar. Hay siempre un misterio en el origen de la riqueza: para Arlt el que tiene dinero esconde un crimen. El enriquecimiento es siempre ilegal, por principio. Los ricos tienen algo demoníaco. En *Los siete locos* hay una situación que es un buen ejemplo de la presentación arltiana de la lucha de clases. Los ricos, aburridos de escuchar quejas de los miserables, dice Arlt, construyeron enormes jaulones y con lazos de acogotar perros cazaban a los pobres. El dinero otorga un poder infinito y es la única ley y la única verdad en una sociedad que es una jungla. Entre los ricos y los pobres están los estafadores, los inventores, los falsificadores, los soñadores, los alquimistas que tratan de hacer dinero de la nada: son los hombres de la magia capitalista, trabajan para sacar dinero de la imaginación.

Hasta cierto punto, el mismo Arlt constituía un ejemplo.

Arlt se pasó toda la vida endeudado y buscando plata y metido en empresas insensatas, en esto se parecía mucho a Balzac. Sobre todo porque no se trataba únicamente de tener dinero, sino de tener el poder del dinero. Y el poder del dinero, el poder de tenerlo todo y de hacer todo, se asimila con el poder de la ficción. La escritura tiene un poder mágico porque permite tener en el lenguaje todo lo que el dinero puede dar. De allí que en Arlt la omnipotencia de la literatura, que tiene la eficacia de un *cross* a la mandíbula, sustituye a la omnipotencia del dinero que se busca, que se debe, que se quiere ganar.

En última instancia, ganar con la literatura.

También con la literatura, o mejor con la ficción. Porque habría que decir que para Arlt, en el fondo, la ficción es esa «máquina de fabricar pesos» de la que habla en una de sus *Aguafuertes* y a la que llama «la máquina polifacética de Roberto Arlt». Esa máquina es la literatura, por supuesto. Porque todos los laboratorios, los aparatos, los instrumentos, las máquinas que circulan en la obra de Arlt tienen como objetivo común esa producción imaginaria de riqueza. Y la metáfora última de este sueño es la escritura.

Narrar en el cine[3]

¿En qué se parecen y en qué se diferencian la imaginación literaria y la imaginación cinematográfica?

En el uso de las palabras. Se cuenta una anécdota muy divertida de Mallarmé, que quizás es apócrifa, y que viene muy bien para pensar esta cuestión. Conversaba con un pintor, creo que era Gauguin, digamos que era Gauguin, que tenía ganas de escribir una novela. Tengo varias ideas para escribir una novela, le dijo. El problema es que las novelas no se escriben con ideas sino con palabras, le contestó Mallarmé. Por supuesto exageraba, pero en cuanto a Gauguin está claro que quería hacer una película y no se daba cuenta. ¿Un cineasta es un pintor que quiere narrar? Gauguin podría haber sido un buen director de cine, uno se puede imaginar sus películas perfectamente. En fin, para escribir un buen film hace falta tener muchas ideas narrativas, las palabras importan menos, salvo en los diálogos, pero los diálogos son fáciles de escribir, sólo hay que tener buen oído. La clave es el relato, eso es lo que tienen en común el cine y la literatura. Al menos cierto tipo de relato.

¿El relato en qué sentido?

En el sentido clásico. Porque el cine es narración, y narración tradicional. Aunque uno fracture el relato como hace Godard o lo onirice como hacía Buñuel, las secuencias son siempre momentos de un relato clásico. Hacen falta personajes, situaciones, conflictos, acción: el cine como género, digamos el relato cinematográfico si se puede hablar así, esa máquina de hacer ficción que es el cine, depende del relato tradicional. La novela del siglo XIX está hoy en el cine. El que quiera narrar como narraba Balzac o Zola que haga cine. Aunque quizás habría que decir que el que quiera narrar como narraba Dumas o Eduardo Gutiérrez que escriba guiones. Porque el guionista es una especie de versión moderna del escritor de folletines. Generalmente escribe por encargo y por dinero y a toda velocidad una historia para un público bien preciso que está encarnado en el productor o en el director o en los dos.

Las condiciones de trabajo se parecen a las del escritor de folletines. Sobre todo los guionistas de Hollywood en la época de oro.

Claro. Antes que nada, por la cantidad de material narrativo que hay que producir y que exige el cine. Si vos pensás en la cantidad de historias que escribieron Manzi y Petit de Murat, entre adaptaciones, reelaboraciones, plagios, historias originales, no sé, no te alcanza ni la obra de Gálvez, más bien tenés que pensar en Hugo Wast.

¿Hay que huirle a la literatura al redactar un guión?

Hay que huirle a la mala literatura, pero ése es un consejo que sirve sobre todo para la literatura misma. En el cine hay que desconfiar de las palabras, en la literatura también pero en otro sentido. Tampoco se puede generalizar: mirá lo que hace Éric Rohmer o lo que hacía Resnais. Yo te diría que una película «literaria» como *El crimen de Oribe* funciona muchísimo mejor que una película como *Los isleros*, que es literaria en el peor sentido: usa todos los lugares comunes de la mala literatura y sus diálogos deben ser los más retóricos del cine argentino, o casi.

¿Hay que conocer la técnica del cine para escribir un guión, es decir, la retórica específicamente cinematográfica?

Por supuesto que sí, aunque éste es un problema que tiene que resolver el director. Sarquis dice, y creo que tiene razón, que ha preferido trabajar con escritores como Saer o Conti o Di Benedetto, sin experiencia como guionistas profesionales, para evitar, justamente, las resoluciones estereotipadas de la retórica cinematográfica. Yo creo que eso es importante sobre todo en el momento de construir la historia, lo mejor es trabajar con la mayor libertad, sin pensar en las restricciones del cine.

¿Y qué problemas específicos surgen en la escritura de un guión?

Hay una cuestión técnica clave, diría yo, en el relato cinematográfico: hay que conseguir un efecto de realidad para resolver las situaciones y es una cuestión bastante compleja, porque en el cine el relato es a la vez más rápido y más concreto y, obviamente, no se puede releer. Entonces hay que dejar marcas, hay que marcar el relato, es una cuestión de pequeños detalles, de matices, de claves laterales que en la literatura se resuelven con el tono y el estilo. El arte del detalle, de lo concreto, los índices de realidad, la saturación de lo incidental. Cuando falta eso, una película no funciona, y si está pasado, todo se achata. El modo en que Belmondo se cruzaba el pulgar por los labios en *Sin aliento*, el pájaro carpintero de juguete en *Aquello que amamos*, de Torres Ríos. Son resoluciones formales muy «artificiosas» de problemas que hacen a la verdad de un film. «Los espectadores de cine, como las avestruces, son animales realistas», decía Godard, «sólo creen en lo que ven».

¿Naturalismo o estilización? En literatura, el naturalismo ya está más bien agotado, pero ¿en el cine?

También está agotado, claro, lo que no impide que el cine argentino esté saturado de naturalismo. El naturalismo es, antes que nada, una estilización falsa. ¿Falsa en relación con qué? Con lo real tal cual lo puede modelar el cine. Porque el cine es un modo de ver la realidad. El espejo que se pasea a lo largo del camino con el que Stendhal definía la novela realista es una excelente imagen del *travelling* cinematográfico. Un espejo que se pasea: eso es el cine. Después discutimos si el espejo está roto o es el espejo deformante de un parque de diversiones o es el espejo de Alicia. En última instancia, es un espejo mágico porque está claro que el cine no refleja la realidad sino que la reproduce.

Hay una cuestión respecto del autor en el cine. ¿Qué es un guionista?

Se subordina demasiado al guionista, creo. ¿Alguien recuerda quiénes escribieron el guión de *Rocco y sus hermanos*? *Barrio chino* ¿es de Towne o de Polanski? Claro que las cuestiones de propiedad intelectual no son el problema central; en el cine el dinero lo define todo y, por lo tanto, la propiedad simbólica tiene un papel secundario. En última instancia, el autor del film es un colectivo, en el sentido en que Brecht entendía esta expresión. De todos modos, creo que sigue en pie una cuestión: ¿quién narra en un film?, ¿el guionista o el director?

Los escritores de antes, como Fitzgerald o Faulkner, que trabajaban para el cine, lo hacían exclusivamente por razones económicas. No cesaban de quejarse, querían escaparse de sus chalets hollywoodienses, les daba casi vergüenza estar trabajando en el cine. Entre nosotros, a los escritores tampoco les interesó mucho acercarse al cine. Ahora todo eso parece haber cambiado y el cine ha adquirido cierto prestigio entre los escritores, ¿no es cierto?

En mi caso, desde que empecé a escribir, tuve ganas de escribir para el cine. Ganas de ver en una pantalla una historia imaginada por mí. Creo que casi todos los escritores, en algún momento, tienen esa fantasía. Todo depende de las condiciones de trabajo: con Sarquis trabajé con gran libertad, sin ninguna limitación externa a la historia que estaba narrando. Pero la tradición es bastante diferente. El caso de Fitzgerald es clásico: fue a Hollywood a buscar dinero, pero también fue porque pensaba que el cine era una nueva forma de expresión en la que quería experimentar. Su experiencia fue catastrófica. De todos los guiones que escribió, sólo se filmó *Tres camaradas*, después de que el productor Joseph Mankiewicz —el hermano del guionista de *El ciudadano*, dicho sea de paso— le retocó los diálogos y le cambió lo que le pareció. «Le enseñé a escribir diálogos a toda una generación», le dice Fitzgerald en una carta bastante patética, «y usted, en una noche, me cambió los diálogos de una película en la que trabajé durante meses». Ésa ha sido la norma general. El director decide en última instancia y, por lo tanto, es difícil que un escritor

salga satisfecho de un trabajo donde sus ideas a menudo se tienen que adaptar y transformar. De todos modos, muchos escritores han trabajado para el cine entre nosotros. Roa Bastos o David Viñas, por ejemplo, han escrito algunos de los mejores guiones del cine argentino.

Una trama de relatos[4]

Todas las épocas pueden definirse por algunas de sus ideas dominantes. La democracia sería la de nuestro presente. Pero ¿cómo nacen, cómo crecen esas ideas en el pensamiento colectivo?

Hay distintos modos de analizar ese problema. Valéry decía: «La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias». ¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizás ése sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad.

¿Qué sucedería si armáramos un diario sobre esa trama de relatos que usted menciona? ¿Cuáles serían las historias de *1984*?

El complot es una. La conspiración. Ése es un relato bien «argentino». La maquinación, el mecanismo oculto, la razón secreta. Antes que nada es un relato verdadero. Aquí el poder funciona así. Al mismo tiempo es un relato paranoico: viene de la época de la dictadura y ahora está invertido. Por ejemplo la idea del golpe de Estado se ha convertido en un dato de la realidad; el golpe aparece como un virtual partido político al que se tiene en cuenta al decidir qué es lo posible, qué es lo que se puede hacer. Actúa como el límite de lo real; pero el límite no lo marca la utopía, sino la amenaza.

Eso del complot, minorías tramando el destino de los demás, parece tener cierto carácter mágico en el pensamiento de la gente, más allá de que sea un dato de nuestra realidad…

La concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama: una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos. La política

ocupa el lugar del destino. Y esto en la Argentina no es una metáfora: en los últimos años la política secreta del Estado decidía la vida privada de todos. Otra vez la figura de la amenaza que se planifica desde un centro oculto (en este caso «la inteligencia del Estado») y se le impone a la realidad. Es lo que sucedió con el golpe de 1976. Antes que nada se construyó una versión de la realidad, los militares aparecían en ese mito como el reaseguro médico de la sociedad. Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado. Se anticipó públicamente lo que en secreto se le iba a hacer al cuerpo de las víctimas. Se decía todo, sin decir nada.

Pero ¿qué sucede en el momento del complot con los relatos que circulaban hasta entonces? Algo pasaba con esas otras historias, se volvían menos creíbles, ya eran vulnerables.

Son anuladas. Podríamos decir que hay siempre una versión de los vencidos. Un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas y alegorías. Por ejemplo antes de la guerra de las Malvinas, en la época del conflicto con Chile, cuando los militares querían inventar una guerra, sobre fondo del terrorismo clandestino del Estado y los miles de desaparecidos, de pronto la gente empezó a contar la historia de alguien que le había contado que alguien había visto pasar un tren que iba hacia el sur cargado de féretros vacíos. En una estación, en la provincia, alguien había visto ese tren en medio de la noche. Los ataúdes eran para enterrar a los soldados que iban a morir en esa guerra. Estaba todo ahí, los féretros vacíos anticipaban los muertos que venían y narraban implícitamente lo que estaba pasando con los desaparecidos. Ese relato que circulaba entre la gente es un ejemplo para mí de esa trama de versiones y de historias que funcionan como alternativa y contrarrealidad. Por supuesto que se suprimen desde el poder ciertas historias y se imponen otras. Hay un trabajo de construcción de la creencia, al mismo tiempo que otras versiones y otras verdades van perdiendo consenso público.

¿Pero puede decirse que siempre operan fuerzas sociales y políticas impulsando el pensamiento colectivo hacia determinadas direcciones?

Yo creo que sí. Las ideas y las figuras de la realidad se construyen desde posiciones concretas. Aunque se presentan como neutras y se ofrecen como imágenes de validez universal. Esa trama de relatos expresa relaciones de fuerza. Las transforman, podría decirse; en el fondo los relatos sociales son alegóricos, siempre dicen otra cosa. Hablan de lo que está por venir, son un modo cifrado de anticipar el futuro y de construirlo.

También es cierto que nuestra literatura supo aportar autores y obras que fueron visionarios y anticipadores de nuestro destino.

Me parece que Roberto Arlt es un excelente ejemplo de esa anticipación. Siempre

digo que la obra de Arlt podría leerse como el revés del texto de Artaud *Carta a la vidente*. La obra de Arlt es la respuesta de la vidente; pero en Arlt la vidente es bizca, la vidente, en realidad, es la Bizca a la que Erdosain mata de un tiro en la nuca. El futuro viene cruzado, se ve torcido y duplicado, la realidad es vista al sesgo. *Los siete locos* es una novela sobre los mundos paralelos, como si el futuro se viera dos veces según el ojo que use la Bizca. Erdosain va por un lado, el Astrólogo va por otro lado, los lugares de cruce son la clave del texto: el poder de la ficción, la violencia paranoica, el dinero falso, la construcción del complot. No es difícil imaginarse a Arlt como un historiador del porvenir.

Pero ¿qué sucedió con Arlt? ¿Cómo se descorrieron para él los velos de nuestra realidad?

Arlt profundizó, diría yo, una gran tradición de la literatura argentina. Desde *Amalia* las novelas argentinas han establecido una relación específica entre ficción y política. Bello, el héroe de Mármol, es el conspirador demoníaco en estado puro, una especie de doble del Astrólogo. Lo interesante es que las novelas han hecho del complot la clave de la interpretación de la sociedad. Arlt es el que lleva a la perfección ese trabajo con la falsificación y la política perversa, pero yo veo ahí una gran tradición de la literatura argentina. Muchos escritores han sido capaces de percibir en el presente las líneas básicas de la realidad futura. Eso ha sucedido en general en momentos de gran condensación, cuando no es sólo un sujeto el que percibe los núcleos de una sociedad, sino que hay grandes tensiones secretas que se hacen visibles y aparecen con nitidez los puntos de fuga del imaginario social.

Busquemos esos sujetos y esos momentos sin salir del ámbito de la literatura. Imagine que está frente a una biblioteca vacía y que tiene que organizarla con los libros que necesitamos para «leer» nuestra realidad y desentrañar sus leyes. ¿Por dónde empieza?

Se puede, por supuesto, empezar con el *Facundo*. Un gran libro, un libro que tiene la estructura de un espejismo. Sarmiento pone en el desierto las imágenes de lo que quiere ver: ciudades europeas, caravanas, hordas beduinas, masas en fusión, la sombra de Macbeth. Construye una interpretación que dura hasta hoy, podríamos llamarla la mirada extralocal (Borges tiene mucho de eso): lo real es falso, hay que construir una copia verdadera. Lo notable es que ese libro ha logrado imponer esa duplicación como construcción histórica. En lo real todo parece estar desdoblado, el juego de oposiciones prolifera; en ese sentido el *Facundo* es como un virus: todos los que lo leen empiezan a ver civilizados y bárbaros. Ésa es la mirada liberal, una especie argentina de la mirada liberal: la versión autóctona. Pero la clave es la eficacia retórica del libro: la forma es única. Quiero decir: la forma del *Facundo* me hace pensar en «la máquina polifacética» de la que habla Roberto Arlt. El *Facundo* es una máquina polifacética: tiene circuitos, cables, funciones variadísimas, está llena de engranajes que conectan redes eléctricas, trabaja con todos los materiales y todos los

géneros. En ese sentido funda una tradición. La serie argentina del libro extraño que une el ensayo, el panfleto, la ficción, la teoría, el relato de viajes, la autobiografía. Libros que son como lugares de condensación de elementos literarios, políticos, filosóficos, esotéricos. En el fondo esos libros son mapas, hojas de ruta para orientarse en el desierto argentino.

Y que producen también una nueva fundación de la realidad…

Claro. En un sentido son modelos en escala de lo real. Pero a la vez son máquinas de interpretar. Sarmiento maneja hipótesis tan fuertes, plantea de un modo tan maniqueo la realidad, que ejerce una especie de poder hipnótico. La forma es complejísima, las hipótesis son triviales, copias reducidas y superpuestas de todas las ideas que andaban sueltas en la época. El sistema de oposiciones y de consignas de Sarmiento construyó a la vez lo real y su interpretación.

Son ideas tan absorbentes que parecen velar todo lo demás.

Lo genial en la escritura del libro es que logra hacer pasar los juicios de valor por juicios de hecho. Sarmiento nos da la realidad bajo su forma juzgada. De ese modo definió gran parte de la historia política argentina. Digamos que definió la tradición de los vencedores. Sarmiento fundó el campo metafórico de las clases dominantes. Lo que no es poco mérito para un escritor. Ahora, si uno hace entrar un acontecimiento en esa red de metáforas ve que las oposiciones están construidas como un sistema de exclusiones. La clave del libro es lo que no deja entrar. Por un lado Sarmiento hace proliferar la digresión y parece saturar hasta el límite la página escrita, pero por otro lado practica como pocos el arte de la elipsis y es un maestro de la exclusión. La clave, por supuesto, está en lo que no dice. Un ejemplo. Hay una anécdota del general Paz, que es un héroe para Sarmiento, el militar a la europea, la antítesis de Quiroga; el manco Paz que cayó boleado por los hombres de Estanislao López y pensó que lo iban a degollar. Pero López, ese «bárbaro», lo recibe en su campamento con mucha cortesía, le presta un poncho para que se proteja del frío y después para que distraiga sus ocios de prisionero le ofrece el *Comentario a las guerras de las Galias* de Julio César. El «bárbaro» le arrima la cultura con toda naturalidad. Parece una gran metáfora, reveladora, como muchas otras, de que la oposición entre civilización y barbarie no era tan nítida. La inversa podría ser la actitud de las tropas del liberal Lavalle que queman los documentos y los libros del Archivo de la provincia de Santa Fe para hacer fuego en la noche cuando acampan en la campaña del 39 contra Rosas. Ésas son las tropas que Amalia y Eduardo Belgrano esperan como a los héroes de la civilización que vienen a salvar Buenos Aires.

Tampoco era tan clara la oposición entre unitarios y federales. Facundo le escribe a Rosas señalándole que el Restaurador es en el fondo un gran unitario. Su política con la Aduana de Buenos

Aires es sugestiva…

Es cierto. Una de las grandes intuiciones de Sarmiento, que es retomada y analizada por Tulio Halperin Donghi en *Revolución y guerra*, es que Rosas es el verdadero heredero de la revolución de mayo. En verdad es Rosas el que impide la disgregación nacional y la atomización política efecto de las guerras civiles. En ese sentido es un unitario, sin ser un liberal; pero es Rosas quien continúa y profundiza la revolución de mayo y no Alsina o Florencia Varela. La línea Mayo-Caseros tiene más que ver con un hipotético recorrido de subte que con la historia argentina. Lo importante es que esos grandes conglomerados de ideas, como civilización y barbarie, son las fuerzas ficticias, para decirlo con Valéry, que constituyen el mapa de la realidad y a menudo programan y deciden el sentido de la historia.

¿Qué otras grandes ideas aparecen en la Argentina de la Organización Nacional?

Bueno, supongo que la idea clave fue la de construir un país imaginario, hacer un país en el vacío, fundarlo en el desierto; hay un *pathos* a la vez utópico y criminal en la Argentina de esos años. Una especie de momento trágico: en este sentido el asesinato de Urquiza es una condensación. Urquiza, que ha traicionado a sus aliados del interior, a las provincias, a los trece ranchos, como dicen en Buenos Aires, para aliarse con Mitre y con Sarmiento, y que ha hecho posible con su traición, para hablar el lenguaje de la tragedia, que el destino se realice, muere por eso. Si *Facundo* es el oráculo del Estado argentino, Urquiza, en 1862, es el que lo descifra y lo cumple. Y paga con su vida; como en un drama de Shakespeare, es asesinado por Ricardo López Jordán, «su protegido, acaso su hijo», que ha sido por otro lado el jefe de la caballería entrerriana, el jefe de esos gauchos que en la batalla eran como el viento de la muerte. Y la otra gran figura en ese drama es Alberdi. Con la traición de Urquiza queda colgado en Europa, donde vivirá exiliado más de treinta años. Ha sido embajador de la Confederación, enemigo declarado de sus viejos aliados Mitre y Sarmiento, y ahora está solo, lejos de todo, no hace más que escribir. Los inéditos de Alberdi, sus textos póstumos, forman parte de las grandes escrituras del siglo XIX. Acompaña y comenta los hechos, ve triunfar políticamente a todos sus adversarios; el año del asesinato de Urquiza escribe su novela filosófica *Peregrinación de Luz del Día*, que es en realidad la historia utópica de su regreso imposible a la patria.

Una suerte de metáfora.

Del desterrado que vuelve. El Viaje de la Verdad en América, como dice el texto. Pero en realidad lo único que hace Alberdi es escribir. Todo el tiempo. No hace otra cosa. Y es el más lúcido y el más desesperado. Realmente él es la verdad en América. En sus textos anticipa los grandes ejes de los debates futuros. Lo interesante es la sensación de que la distancia y el destierro le permiten una lucidez que no tiene

ninguno de sus contemporáneos. La distancia con respecto a la política inmediata parece la condición de la verdad. Zafar de lo posible, de los compromisos y las alianzas, de las exigencias de la *real-politik*. («Lejos del teatro de los acontecimientos», como dice Sarmiento al hablar de la escritura de *Facundo*). Porque Alberdi, cuando vuelve al país en 1879, luego de décadas de exilio, empieza a actuar y se equivoca de una manera trágica. Es arrastrado por los acontecimientos y hace algo increíble: vota en contra de la federalización de Buenos Aires, que había sido una de sus ideas básicas en el exilio y uno de los puntos clave de su reflexión sobre la Argentina. El problema de Buenos Aires, del puerto, del centro del poder: Alberdi es el primero que habla de eso, el primero que plantea la necesidad de descentralizar la nación. Pero se mete en la política práctica y hace todo al revés. Enseguida comprende lo catastrófico del error, comprende, podríamos decir, su debilidad, su falta de eficacia en el manejo de la política inmediata, su lentitud, diría yo, frente a los hechos, y entonces renuncia a todo, abandona otra vez el país y vuelve al exilio. Se embarca en secreto, como un extranjero, con el baúl donde lleva sus papeles.

De modo que hay llana oposición entre actuar y pensar.

Hay una oposición, diría yo, entre dos modos diferentes de pensar. La inmediatez de lo real le hace dar un paso en falso. La política de compromisos lo ciega. Sus últimos meses de vida son realmente alucinantes. Se queda solo en París, muy delirado, se pelea con todos sus antiguos amigos que siempre lo han protegido en Europa, los Terrero, los Leiva, no recibe a nadie, se encierra en un cuarto de hotel, entra en una especie de lucidez psicótica y delira noche y día. Y escribe. Manda cartas a direcciones inexistentes, a amigos muertos. Y de golpe empieza a escribir testamentos. No tiene nada que dar y escribe testamentos inútiles, pero enseguida se arrepiente y los anula. Un testamento anula el anterior. En cada testamento lega a sus amigos muertos sus pertenencias insignificantes: a Félix Frías un tintero de plata, a Enrique Lafuente una corbata de lazo. Ése es el final de Alberdi, el mayor intelectual argentino del siglo XIX. Para entender este país tendríamos que poder escuchar los delirios de Alberdi. Sus testamentos son como los sueños muertos de la patria.

Sobre Cortázar[5]

Habría que decir que *El examen* pertenece a una época que muchos consideran la mejor de Cortázar, los años en que escribe *Bestiario* y los primeros relatos de *Final del juego* y se mueve discretamente por Buenos Aires en vísperas de su partida definitiva para Europa. Como otros escritores argentinos de aquel tiempo (sobre todo Wilcock), el Cortázar de 1950 evoca al esteta refinado y vanguardista: su marco de referencia es la figura heroica del artista como exiliado. El escritor que abandona su tierra y desprecia todo lo que puede atentar contra la integridad de su arte. (La consigna de Dedalus: «Silencio, exilio y astucia»). Se trata de uno de los modelos morales de la cultura contemporánea, cercano siempre a otra figura ejemplar: la del exiliado político, el revolucionario perseguido, el hombre utópico que lucha contra el poder. Como se sabe, Joyce y Lenin andaban por las mismas calles de Zurich. El artista y el revolucionario se unen en su desprecio del mundo burgués y la imagen del poeta como un conspirador que vive en territorio enemigo es el punto de partida de la vanguardia desde Baudelaire.

La conciencia artística y la conciencia revolucionaria se identifican por su negatividad, por su rechazo del realismo y del sentido común liberal, por el carácter anticapitalista de su práctica.

Rimbaud en las barricadas de la Comuna: allí se sintetiza el imaginario de la vanguardia. La ruptura de la tradición conformista del escritor progresista y sensato es el lugar donde convergen experiencias tan disímiles como las de Brecht y Ezra Pound. La evolución política de Cortázar a partir de los años 60 se decide en ese marco (y el surrealismo, por supuesto, tiene una importancia clave). Basta comparar, en fin, el itinerario político y literario de Sábato y de Cortázar para comprender un aspecto decisivo del debate cultural en la Argentina en estos años.

Esta ideología de la negatividad y del rechazo suele ser la trama básica de los grandes textos de Cortázar (en especial de *Rayuela*) pero también de sus dos mejores relatos, «El perseguidor» y «El otro cielo», donde los rastros de Charlie Parker y de Lautréamont construyen la figura del artista como criminal que lleva al límite la ruptura con el mundo. Ese lugar desplazado y negativo, de oposición tajante, un poco aristocrático, del escritor enfrentado con la realidad, se ve trastornado, obviamente,

por el éxito. Podría pensarse que el mayor drama de Cortázar fue el éxito que siguió a la publicación de *Rayuela*.

La clave de la literatura contemporánea ya no era, como en los tiempos heroicos de sus admirados Keats y Poe, la historia del fracaso del artista, sino más bien la historia de los efectos del éxito. ¿Cómo hacer para no ser comprendido por los contemporáneos? ¿Cómo sobrevivir al reconocimiento? Cortázar condensa mejor que nadie esa cuestión en la literatura argentina.

Una literatura, dicho sea de paso, donde no hay nadie que en algún momento no reciba su cuota de fama y de aceptación. Todos los escritores argentinos, se podría decir, tienen éxito, tarde o temprano. Pero no todos alcanzan el éxito que obtuvo Cortázar con *Rayuela*: sólo Puig y Borges lograron después al mismo tiempo la consagración crítica y la aceptación del mercado. (Inmediatamente empieza el reflujo: inevitable ya en el caso de Borges, cuya pérdida de prestigio se puede pronosticar sin demasiado riesgo; injusto en el caso de Puig, que fue excluido de la escena literaria y de sus debates sin que nadie se haya dado cuenta, por lo visto, de que en 1980 se publica *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, una de las mejores novelas argentinas). La conciencia estética de Cortázar, la imagen del escritor que construye su obra en la soledad y el aislamiento se fracturó, podría decirse, con el éxito de *Rayuela*. Por un lado Cortázar se plegó al mercado y a sus ritos, y en un sentido después de *Todos los fuegos el fuego* ya no escribió más, se dedicó exclusivamente a repetir sus viejos clichés y a responder a las demandas estereotipadas de su público. Por otro lado trató de mantenerse fiel a su ideología de la negatividad estética y a su poética de la vanguardia y politizó su figura pública adhiriendo a la causa de la revolución. Sin duda se pueden discutir todas las posiciones políticas de Cortázar (y la historia dramática de sus relaciones con la política se sintetiza en la correspondencia publicada en el número que le dedica *Casa de las Américas*), pero no se puede ver ahí una contradicción con sus postulados literarios o una traición a sus fidelidades artísticas, ni se pueden tampoco aceptar las críticas que enuncian los intelectuales moderados que cultivan el lugar común y el justo medio (como los que se agrupan en uno de los más homogéneos órganos culturales del oficialismo, la revista *Plural* de Buenos Aires, que incluye en una de sus últimas entregas una crítica a las declaraciones políticas de Cortázar).

Las tensiones con la política y con el mercado en un momento muy anterior de su historia están ficcionalizadas en *El examen*, la novela escrita en 1950 que Cortázar se decidió a publicar unos meses antes de su muerte. Testamento literario de un escritor que regresa a sus orígenes, este libro anticipa muchos de los tics futuros de la peor escritura «fácil» de Cortázar (sobre todo su insoportable humor estilo María Elena Walsh) y muestra el tipo de construcción básico en todas sus novelas. Porque el pequeño grupo de iniciados cuyas aventuras sostienen la trama de *Los premios, Rayuela*, *62 modelo para armar* y *Libro de Manuel* aparece aquí ya constituido: Andrés, Juan, Clara y Stella anticipan y reproducen de un modo nítido el tono y las

relaciones que unen, por ejemplo en *Rayuela*, a Oliveira, Traveler, Talita y Gekrepten. Al mismo tiempo se trata centralmente de una novela sobre el mundo literario, como son *El mal metafísico* de Gálvez o *Aventuras de un novelista atonal* de Alberto Laiseca. ¿De qué modo se representa un escritor los movimientos, las luchas y la situación literaria? En *El examen* el aislamiento, la marginalidad («En este país uno escribe por lo regular para los amigos, porque los editores están demasiado ocupados con los séptimos círculos», p. 35), el cuestionamiento de las jerarquías literarias y el intento de armar otras tradiciones (la línea Arlt, Marechal, Felisberto Hernández se reivindica explícitamente) son puntos esenciales.

Sin embargo la tensión central de la novela se construye a partir de la presencia vulgarizadora de la cultura de masa. («Esa abyección de la música, cualquier música, cuando la echan desde los parlantes en serie, la degradación de algo hermoso», p. 47).

La masificación de la alta cultura es el nudo dramático de la novela. Esto aparece cristalizado sin ninguna sutileza en la historia ingenuamente «kafkiana» de «Casa tomada», donde lectores con voz radiofónica difunden para un público degradado y confuso obras de la gran literatura (pero en su idioma original). En el terreno vulgarizado de la cultura se juega el destino de los héroes de Cortázar.

A la historia literaria se le superpone una fábula política que tiene un contexto preciso: *El examen* puede ser leído como otra versión de la abigarrada serie de textos sobre el peronismo que, desde *Sábado de gloria* de Martínez Estrada a *La fiesta del monstruo* de Borges y Bioy, reconstruyen de un modo alucinatorio la mitología de ese mundo primitivo y brutal que se encarna en los cabecitas, los tapes, los representantes ficcionalizados de las clases populares («Te voy a decir que cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, una piel oscura, una tonada provinciana, me da asco», p. 90). Representación (en la acepción electoral de la palabra, habría que decir) definida antes que nada por la paranoia y el pánico. Buenos Aires se hunde y se resquebraja, invadida por hongos, disuelta en una niebla envenenada, cruzada por rituales primitivos. (La gente marcha a la Plaza de Mayo para reverenciar: ¡un hueso!). La pesadilla de la historia funciona aquí en todo su esplendor. Por este lado la novela se emparenta con *La peste* de Camus, de donde viene la metáfora de la ciudad sitiada y en descomposición, pero también con el Onetti de *Para esta noche*, con su clima sombrío de persecución y opresión política (las escenas básicas de las dos novelas se sitúan en el bar First and Last). La busca de la solución alegórica es el núcleo del proyecto narrativo de Cortázar. Y la mirada alegórica, como se ha dicho, siempre es melancólica y contemplativa. Así, *El examen* narra la visión persecutoria del artista contemplativo y melancólico, que se ve acosado por el peso insoportable de la realidad encarnado a la vez en el mercado y en la política. En relación con esos dos planos se define la historia dramática de la poética de Cortázar y también los destinos de su vida de escritor.

Sobre el género policial[7]

Los relatos de la serie negra deben ser pensados en el interior de cierta tradición típica de la literatura norteamericana antes que en relación con las reglas clásicas del relato policial. En la historia del surgimiento y la definición del género, el cuento de Hemingway «Los asesinos» tiene la misma importancia que «Los crímenes de la rue Morgue», el cuento de Poe que funda las reglas del relato de enigma. En esos dos matones profesionales que llegan a Chicago para asesinar a un ex boxeador al que no conocen, en ese crimen «por encargo» que no se explica ni se intenta descifrar están ya las formas de la policial dura, en el mismo sentido en que las deducciones del caballero Dupin de Poe preanuncian la historia de la novela de enigma.

Durante años los mejores escritores del género (Hammett, Chandler, Cain, Goodis, McBain) fueron leídos entre nosotros con las pautas y los criterios de valor impuestos por la novela de enigma. Visto desde esa óptica, *Al morir quedamos solos* o *La maldición de los Dain* eran malas novelas policiales: confusas, informes, caóticas, parecían la versión degradada de un género refinado y armónico.

La novela policial inglesa había sido difundida con gran eficacia por Borges, que por un lado buscaba crear una recepción adecuada para sus propios textos y trataba de hacer conocer un tipo de relato y de manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética y que por otro lado hizo un uso excelente del género: «La muerte y la brújula» es el *Ulysses* del relato policial. La forma llega a su culminación y se desintegra.

Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. A partir de esa forma, construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas (porque descifra los enigmas es el defensor de la ley), está claro que las novelas de la serie negra eran ilegibles: quiero decir, eran relatos salvajes, primitivos, sin lógica, irracionales. Porque mientras en la policial inglesa todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico (por supuesto el caso límite y paródico de esa figura es el Isidro Parodi de Borges y

Bioy que resuelve los enigmas sin moverse de su celda en la penitenciaría), en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento.

Son dos lógicas, puestas una a cada lado de los hechos. En el medio, entre la novela de enigma y la novela dura, está el relato periodístico, la página de crímenes, los hechos reales. Auden decía que el género policial había venido a compensar las deficiencias del género narrativo no ficcional (la noticia policial) que fundaba el conocimiento de la realidad en la pura narración de los hechos. Me parece una idea muy buena. Porque en un sentido Poe está en los dos lados: se separa de los hechos reales con el álgebra pura de la forma analítica y abre paso a la narración como reconstrucción y deducción, que construye la trama sobre las huellas vacías de lo real. La pura ficción, digamos, que trabaja la realidad como huella, como rastro, la sinécdoque criminal. Pero también abre paso a la línea de la *non-fiction*, a la novela tipo *A sangre fría* de Capote. En *El caso de Marie Roger*, que es casi simultáneo a «Los crímenes de la rue Morgue», el uso y la lectura de las noticias periodísticas es la base de la trama, los diarios son un mapa de la realidad que es preciso descifrar. Poe está en el medio, entre la pura deducción y el reino puro de los *facts*, de la *non-fiction*.

El policial norteamericano se mueve entre el relato periodístico y la novela de enigma. La figura que define la forma del investigador privado viene directamente de lo real, es una figura histórica que duplica y niega al detective como científico de la vida cotidiana. Maurice Dobb cita varios documentos sobre la situación social en los Estados Unidos en los años 20 que permiten ver surgir al investigador privado en las grandes ciudades industriales como una policía privada contratada por los empresarios para espiar y vigilar a los huelguistas y a los agitadores sociales.

(El confidente de la ley: en un sentido desde Dupin, el detective es un confidente, el hombre de confianza de la policía).

Pero al mismo tiempo hay un modo de narrar en la serie negra que está ligado a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista. Basta pensar en el lugar que tiene el dinero en esos relatos. Quiero decir, basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley: en primer lugar, el que representa la ley sólo está motivado por el interés, el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo (mientras que en la novela de intriga el detective es generalmente un aficionado que se ofrece «desinteresadamente» a descifrar el enigma); en segundo lugar, el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinato, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica (a diferencia, otra vez, de la novela de enigma, donde en general las relaciones materiales aparecen sublimadas: los crímenes son «gratuitos», justamente porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma).

En última instancia (pienso en *Cosecha roja* de Hammett, en *El pequeño César* de Burnett, en *¿Acaso no matan a los caballos?* de McCoy) el único enigma que proponen —y nunca resuelven— las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única «razón» de estos relatos donde todo se paga. En este sentido, yo diría que son novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo como síntomas. Relatos llenos de contradicciones, ambiguos, que a menudo fluctúan entre el cinismo (ejemplo: James Hadley Chase) y el moralismo (en Chandler todo está corrompido menos Marlowe, profesional honesto que hace bien su trabajo y no se contamina; en verdad, parece una realización urbana del «*cowboy*»). Creo que justamente porque estos relatos son ambiguos se producen entre nosotros lecturas ambiguas, o, mejor, contradictorias: están quienes a partir de una lectura moralista condenan el cinismo de estos relatos; y están también quienes les dan a estos escritores un grado de conciencia que jamás tuvieron, y hacen de ellos una especie de versión entretenida de Bertolt Brecht. Sin tener nada de Brecht —salvo, quizás, Hammett—, estos autores deben, creo, ser sometidos, sí, a una lectura brechtiana. En ese sentido hay una frase que puede ser un punto de partida para esa lectura: «¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?», decía Brecht, y en esa pregunta está —si no me engaño— la mejor definición de la serie negra que conozco.

El laboratorio de la escritura[6]

1. ¿Cómo comenzó a escribir? ¿Cómo se publicó su primer libro? ¿Cómo recuerda usted hoy ese período?

Desde que empecé a leer quise ser un escritor, pero entré realmente en la literatura a los dieciséis años. En 1957 me puse a escribir un diario, que todavía sigo escribiendo y que ha crecido de un modo un poco monstruoso. Ese diario es la literatura para mí, quiero decir que ahí está, antes que nada, la historia de mi relación con el lenguaje. Yo escribía para tratar de saber qué era escribir: en eso (sólo en eso) ya era un escritor. Esos cuadernos se convirtieron en el laboratorio de la escritura: escribía continuamente y sobre cualquier cosa y de ese modo aprendía a escribir o al menos aprendía a reconocer lo arduo que puede ser escribir. Por lo demás, yo me inventaba una vida, hacía ficción y ese diario era una especie de novela: nada de lo que está escrito ahí sucedió de esa manera. En noviembre de 1961 escribí mi primer relato, «La honda», que está incluido en *La invasión*. Con *Mi amigo* gané, en 1962, junto con Briante, Gettino y Rozenmacher, el concurso de cuentos de *El Escarabajo de Oro* y así publiqué por primera vez. Cuando terminé de escribir los relatos de *La invasión* lo mandé al premio Casa de las Américas y obtuve una primera mención. El libro se editó en La Habana en 1967. Enseguida lo publicó Jorge Álvarez. Si uno compara ese período con el actual no puede menos que recordarlo con nostalgia: se podía publicar con relativa facilidad, lo que si bien no mejora la literatura ayuda a difundirla.

2. ¿Cuál fue el clima intelectual de su casa y su infancia? ¿Se apoyó o se desalentó su inclinación literaria? ¿Escuela, educación formal e informal en la adolescencia, los grupos y las amistades literarias; autores decisivos en su inclinación literaria? ¿Recuerda algo que pudiere denominarse episodio de iniciación literaria?

¿Cómo se forma un escritor? Cuestión compleja. La ausencia casi total de literatura que hubo en mi infancia fue sin duda lo que hizo de mí un escritor (al menos hizo de mí el escritor que soy). En mi casa se decía que mi abuelo paterno escribía bien. ¿Qué se habrá querido decir con eso? Se sabía que en su vida había

existido una tragedia: casado con una cantante de ópera (todo eso sucedía en Turín a comienzos de siglo), la mujer se había suicidado. De esta historia quedaron unas cartas que yo no podía leer porque estaban escritas en piamontés. Mi abuelo murió cuando yo tenía cuatro años. Supongo que a él le hubiera gustado que yo fuera escritor (para contar la historia del suicidio de la cantante). El resto de mi familia prefería que yo estudiara ingeniería. No era un mal destino (Musil era ingeniero), pero me resistí. Me fui a estudiar Historia en La Plata porque quería convertirme en escritor y pensaba (con razón) que si estudiaba Letras me iba a costar seguir interesado en literatura.

Mi amistad literaria más decisiva fue la que mantuve con Steve Rattlif, un inglés, que en realidad no era inglés, había nacido en Nueva York, pero todos lo llamaban «el inglés»; vivía en Mar del Plata y yo lo conocí jugando al ajedrez. Empezó a prestarme libros de Faulkner, de Ford Madox Ford, de Robert Lowell. Tenía sus teorías, que no estaban nada mal, y se reía de Gide, de Hamsun, de Par Lagerkvist y de los escritores que circulaban en aquel tiempo. La literatura norteamericana es toda la literatura universal en un solo idioma, me decía. Estaba citando a Borges, pero yo en esa época no me daba cuenta. Él fue quien leyó mis primeros relatos y leyó todas mis cosas hasta que murió de cirrosis alcohólica. Nunca publicó un libro, pero se pasó la vida escribiendo y jamás encontré a nadie que tuviera un talento literario tan refinado. Gracias a él conocí a Martínez Estrada, que fue el primer escritor al que vi personalmente. Yo estaba en quinto año del secundario y Martínez Estrada vino a Mar del Plata, donde tenía parientes. Fuimos a verlo y me impresionó encontrarlo tan enfermo y tan frágil, se sostenía de las paredes con la palma de la mano para caminar. Se conversó mucho, toda una tarde, pero yo sólo recuerdo nítidamente una frase: «La Argentina se tiene que hundir. Se tiene que hundir y desaparecer, no hay que hacer nada para salvarla, si lo merece volverá a reaparecer y si no lo merece es mejor que se pierda». Era en 1959. Después él y Rattlif se pusieron a hablar de Melville y de Hilario Ascasubi.

3. ¿Cómo trabaja? ¿Hace planes, esquemas? ¿Lee a otros autores en los períodos en que está trabajando en una obra propia? ¿Cuándo y cómo corrige? ¿Lee alguien sus textos antes de que ingresen en el proceso de publicación? ¿Escribe de manera regular o por épocas?

Hago planes y esquemas sobre todo cuando no estoy escribiendo. En general nunca los uso después. Me gustaría publicarlos alguna vez (o escribir un relato que tuviera esa forma); son anotaciones enigmáticas, fragmentos de anécdotas, cronologías, diálogos, frases aisladas. En realidad son un modo particular de escritura, una forma que tiene su propia vida.

Leo, por supuesto, mientras escribo, pero si tengo que pensar en un texto ligado a la escritura tengo que nombrar el *Diario* de Kafka: ése es un libro que sólo leo cuando estoy escribiendo.

Escribir es sobre todo corregir, no creo que se pueda separar una cosa de otra. De

todos modos cuando el texto está terminado hay un trabajo de corrección que es bastante singular. Uno hace el esfuerzo de ponerse en el lugar de una especie de lector perfecto, capaz de detectar todas las fallas y los nudos del texto y trata de leer lo que ha escrito como si fuera de otro. En este sentido la corrección es una lectura utópica y tan interminable como la escritura misma.

Trato de escribir de manera regular pero eso funciona por épocas. Cierta disciplina de trabajo ha sido fundamental en mi formación como escritor. Joyce insistía, de un modo un poco maniático, en que había empleado veinte mil horas para escribir *Ulysses*. Sería ridículo pensar que veinte mil horas de trabajo aseguran la escritura de un libro como *Ulysses*, pero a la vez hay que decir que ese tiempo está en la textura del libro y eso es (también) lo que leemos al leer esa novela.

4. Se dice que todo escritor tiene sus temas, constantes que definen su obra, ¿cómo definiría usted los suyos?

¿Qué es un tema? No creo que la literatura sea una cuestión de temas. Mis relatos cuentan, a la vez, siempre lo mismo, pero no sabría decir de qué se trata. ¿Existiría entonces una constante? En ese caso no sería temática sino técnica: he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito. Ésta es una poética aprendida, en Stendhal, en Hemingway, para ellos la ficción consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla. En este sentido hay una frase de Musil sobre *El hombre sin cualidades* que podría, quizá, servir para definir esto que digo: «La historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada».

5. ¿Cuál sería, a su juicio, el lector ideal de su obra?

El lector ideal es aquel producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona la literatura. Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer. Todos nosotros trabajamos a partir del espacio de lectura definido por la obra de Macedonio Fernández, de Marechal, de Roberto Arlt.

6. ¿Con qué interés lee lo que la crítica dice sobre sus obras? ¿Cuáles son las modalidades críticas a las que usted escucha con mayor interés? ¿Cuáles son los medios que las difunden? ¿Qué relación se establece (si es que se establece alguna) entre consagración crítica, éxito de público y calidad literaria?

Leo con el mayor interés lo que la crítica dice sobre mi obra porque un escritor que publica un libro realiza una experiencia insólita: puede leer simultáneamente un conjunto de textos críticos que lo tienen como tema. La variedad de lecturas a que puede ser sometido un mismo libro es increíble y la experiencia es muy útil para

analizar el estado de la reflexión sobre la literatura en un momento determinado. Más allá de los valores y de los juicios de gusto (que pueden ser coincidentes), es notable comprobar el modo en que el libro que uno ha escrito cambia y se transforma y se convierte en otro según el recorte que haga el crítico o el lugar desde donde lee. Se ve por supuesto ahí con una claridad nada común el carácter ideológico y social de la lectura. Todo crítico escribe desde una concepción de la literatura (y no sólo de la literatura) y a menudo su esfuerzo consiste en enmascarar la trama de intereses que sostiene su análisis.

En la Argentina la situación de la crítica podría ser sintetizada con estas palabras de Nabokov: «En general divido a la familia de los críticos en tres subfamilias. Primero, los comentaristas profesionales que llenan regularmente el espacio que se les asigna en los comentarios de los suplementos literarios. Segundo, los críticos más ambiciosos que cada tanto reúnen sus artículos en volúmenes con títulos presuntuosamente alusivos: El país ignoto o algo por el estilo. Tercero, mis colegas escritores que critican libros que les agradan o que aborrecen, originando así muchas noticias encomiásticas y muchas oscuras enemistades». Escucho con la mayor atención a los críticos que no están emparentados con ninguna de estas familias.

Por supuesto no existe ninguna relación entre calidad literaria y consagración crítica o éxito de público. La calidad literaria es algo tan raro y difícil de encontrar que nos hemos acostumbrado a buscarla allí donde la crítica y el mercado niegan los textos o los silencian.

7. ¿En relación con qué autores argentinos o extranjeros piensa usted su propia obra?

Uno sólo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional. La literatura nacional es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura. Que yo diga, por ejemplo, que me interesa Brecht o William Gaddis no significa nada; habría que ver más bien desde dónde los leo, en qué trama incluyo sus libros, de qué modo ese contexto los contamina, de qué forma puede «recibir» su escritura la lengua nacional. En el fondo uno se apropia de ciertos elementos de las obras extranjeras para establecer parentescos y alianzas que son siempre una forma de aceptar o de negar tradiciones nacionales.

Dicho esto, diré que trato de pensar mis textos en relación con lo que llamaría la gran tradición de la novela argentina. Una tradición que nace en *Facundo*, en *Una excursión a los indios ranqueles*, en *Peregrinación de Luz del Día*: libros más o menos desmesurados, de estructura fracturada, que quiebran la continuidad narrativa, que integran registros y discursos diversos. Basta pensar en *Museo de la novela de la Eterna*, en *Adán Buenosayres*, en *Los siete locos*, en *Rayuela*, en *Historia funambulesca del profesor Landormy* para ver que la tradición fundamental viene de ahí. Borges se integra a su manera: miniaturiza y condensa las grandes líneas. Por eso «Pierre Menard, autor del Quijote» es su gran contribución a la novela argentina.

8. ¿Cuáles son las cualidades más importantes en un escritor? ¿Cuáles son los escritores argentinos o extranjeros que, en su opinión, responden a este modelo?

El escritor debe ser *il miglior fabbro* en el sentido en que Eliot usaba esta expresión para hablar de Pound. El mayor artífice, esto es, aquel que conoce mejor la técnica: en este nivel un escritor nunca será suficientemente consciente. Ésta es, sin duda, la lección de Borges: no se puede prever el destino y la importancia futura de su obra, pero es indudable que su presencia en nuestra literatura ayuda a destruir el mito de la espontaneidad y de la inocencia del escritor. Borges es, entre nosotros, *il miglior fabbro*: aquel que conoce como ninguno las posibilidades de su arte.

9. ¿Vive usted de la literatura? ¿Qué otras actividades realiza o ha realizado?

Vivo de la literatura pero no de la escritura, o si se prefiere, me gano la vida leyendo. En los últimos quince años he trabajado alternativamente como asesor editorial o enseñando literatura.

Parodia y propiedad[8]

Nos interesaba que hablaras de algunas cosas que dijiste sobre Borges en la conferencia, además de las varias menciones a la palabra parodia. Podríamos empezar con aquello que decías acerca del sistema de referencias culturales en Borges, esa especie de ostentación casi gratuita del saber. Vos lo ligabas con el sistema de referencias en la literatura argentina del siglo XIX. Ahí creo que hiciste entrar la categoría de Tiniánov de forma y función, como que ese sistema tenía una función en la literatura del 80 y ahora no la tiene más. Entonces se trataría de ver en qué medida se puede tomar la parodia en relación con ese par de función y forma.

Para empezar con Borges. La hipótesis que yo manejaba es que la obra de Borges se inserta en las dos líneas básicas del sistema de la literatura argentina del siglo XIX. Por un lado la gauchesca, por otro lado el europeísmo, dos líneas que Borges vendría a cerrar, a clausurar.

Para tomar el caso del europeísmo, del cosmopolitismo, la genealogía extranjera de nuestra cultura: tradición nacional, habría que decir, ligada a problemas básicos que la obra de Borges expresa con nitidez. Bastaría hacer la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorre la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición. En realidad el tratamiento borgeano de la cultura es un ejemplo límite del funcionamiento de un sistema literario que ha llegado a su crisis y a su disolución. Únicamente en el marco histórico de la transformación de ese sistema es posible comprender la obra de Borges y algunos de sus procedimientos esenciales, en especial la parodia. Por ejemplo, no me parece nada casual que en Borges la cita funcione como el núcleo básico de su procedimiento paródico. Borges parodia en la cita y a partir de la cita, comienza la parodia en la cita misma, allí está el elemento molecular de su escritura. Trabaja con las garantías y los valores del sistema literario y los lleva a la irrisión, al exceso, a la irrisión por exceso, habría que decir. A la vez Borges percibe con nitidez los mecanismos del sistema y los convierte en el fundamento de su ficción. Los percibe porque ese sistema ya se ha transformado. Borges es la expresión del cierre y de la transformación y en este sentido la obra de Borges debe ser vista como la verdadera realización del sistema de la literatura argentina del siglo XIX.

¿La parodia podría ser ese gesto de anacronismo?

Más bien yo diría que la parodia hace ver el anacronismo. Podemos ligar esto con lo que ustedes planteaban al comienzo sobre el asunto de la función y la forma. Para mí hay parodia porque hay cambio de función. Quiero decir: a partir de ahí es posible estudiarla. Pero si uno habla de función en el sentido de Tiniánov tiene que tener en cuenta el conjunto del sistema, sus tendencias, los momentos de cambio y de transformación. Hay que analizar cuáles son las condiciones para que un texto, un género, un conjunto de procedimientos, un estilo, una obra, un escritor, lo que ustedes quieran, pueda ser parodiado. No se trata de una decisión arbitraria, quiero decir, lo aparentemente arbitrario del gesto paródico está siempre determinado por ciertas condiciones que lo hacen posible, y esas condiciones dependen del conjunto del sistema y de su transformación. Desde esta perspectiva habría que decir: no siempre hay parodia cuando hay cambio de función, pero no hay parodia si no hay cambio de función.

¿Y con respecto a lo que dice Tiniánov sobre la parodia como el motor del cambio literario?

En realidad esa hipótesis está ligada a la línea de lo que podríamos llamar la primera etapa del formalismo, una línea definida sobre todo por Sklovski. Las tesis son conocidas: la literatura es un proceso autónomo, los procedimientos y las formas cambian en el interior de un movimiento definido por el vaivén entre automatización, parodia y renovación, surgimiento de una nueva forma que luego se automatiza y por lo tanto es parodiada y el proceso vuelve a comenzar. Justamente Tiniánov corta con eso cuando elabora el concepto de función. A partir de ahí la obra y la literatura dejan de ser vistas como una suma de procedimientos y comienza a analizarse la función de los procedimientos y los cambios históricos de esa función. Y en este sentido es importante diferenciar el concepto de función que viene de Propp y que reaparece en Lévi-Strauss, en Greimas, en Bremond, ligado a una idea de combinatoria, con el concepto de función que elabora Tiniánov. Es a partir de ahí que Tiniánov hace entrar elementos sociales e históricos en el análisis de la evolución literaria, que en realidad no es otra cosa para él que evolución de la función literaria. El cambio de función sólo puede analizarse teniendo en cuenta las relaciones de la serie literaria con la serie social. Para comprender los cambios de función es preciso salir de la literatura: fin del formalismo. Yo creo, por otro lado, que son estas ideas de Tiniánov las que hacen posible el desarrollo de las tendencias más productivas en la crítica moderna. Tiniánov me parece un crítico excepcional, hay que leer su trabajo sobre los arcaístas y Pushkin.

¿Y cuáles son para vos esas tendencias?

Por un lado Mukarovski, que retoma el concepto de función de Tiniánov para

analizar la norma y el valor literarios como hechos sociales. Por otro lado los trabajos del grupo de Bajtin, Medvedev, Voloshinov, que elaboran a partir de ahí un concepto más amplio de parodia y desarrollan las líneas de una poética sociológica que tiene como centro las relaciones entre ideología y literatura. Por fin, y ésa es la dirección que realmente me interesa, Walter Benjamin y Bertolt Brecht. Por lo pronto, para poner como ejemplo un trabajo notable, *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica* de Benjamin es un desarrollo muy consecuente de las hipótesis de Tiniánov. En el fondo lo que hace Benjamin es mostrar de qué modo la serie extraliteraria, extraartística digamos mejor, determina el cambio de función. Por último yo creo que la teoría y la práctica de Brecht son una de las grandes herencias que la práctica de la vanguardia soviética de los años 20, de la cual las teorías de Tiniánov son una síntesis, le ha dejado a la literatura. Brecht retiene lo mejor de la experiencia de la vanguardia soviética, Tiniánov y Tretiakov en primer lugar, y es uno de los pocos, otro es Benjamin, que la continúa en los años duros de la década del 30 y 40. De allí que la polémica entre Brecht y Lukács es en el fondo la polémica entre dos tradiciones. Brecht, Tiniánov y la vanguardia soviética por un lado, Lukács, Gorki y el realismo por el otro. En este sentido yo creo que Tiniánov debe ser colocado entre los fundadores de la tradición materialista de la crítica y la teoría que tiene en la obra de Brecht su primera gran síntesis. Y ustedes saben, por otro lado, la importancia que tenía la parodia en la práctica de Brecht.

Una práctica donde la parodia no podría ser considerada el motor del cambio.

Por supuesto. No puede hablarse de la parodia como el motor del cambio, porque en realidad la parodia es el resultado del cambio. Por otro lado, si el cambio de función depende y está determinado por el cruce entre la literatura y la sociedad, se entiende que, para analizar la parodia, sea necesario reconstruir en primer lugar las condiciones históricas, sociales e ideológicas que hacen posible el cambio que la parodia vendría a expresar. Para tomar otra vez el caso de Borges, en la literatura argentina es preciso analizar por qué el europeísmo cambia de función y esto supone un análisis social e ideológico. Supone tener en cuenta las condiciones históricas que hacen posible ese cambio de función y la transformación de la literatura argentina que la obra de Borges vendría, de algún modo, a expresar.

De ahí que la parodia no pueda ser reducida a un mero juego con el procedimiento.

La parodia parece un simple juego con el procedimiento, pero siempre están en juego otras cosas. Para poner como ejemplo una cuestión que me interesa especialmente: ¿por qué no pensar las relaciones entre parodia y propiedad? Problema sobre el que no se reflexiona, quizá porque allí las relaciones sociales entran de un modo directo en la literatura y ciertas corrientes actuales de la crítica buscan en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la

literatura, verla como un simple juego de textos que se autorrepresentan y se vinculan especularmente unos a otros. Sin embargo esa relación entre los textos que en apariencia es el punto máximo de autonomía de la literatura está determinada de un modo directo y específico por las relaciones sociales. En sus mecanismos internos la literatura representa las relaciones sociales y esas relaciones determinan la práctica y la definen. Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad. Así el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en literatura? Ésa es para mí la cuestión central y quizá la parodia debería ser pensada desde esa perspectiva.

Sobre *Sur*[9]

¿Influyó *Sur* en su formación intelectual? ¿Podría señalar alguna publicación de la revista o de la editorial Sur que le haya interesado particularmente?

No, no pienso que me haya influido. (Pareciera que *Sur* solamente ha influido a los escritores que formaban parte del grupo, pero esa influencia quizá deba atribuirse a Borges, lo que es otra cuestión). En lo que podemos llamar los años de mi formación yo buscaba y leía otras revistas, en especial *Contorno*, pero también *Centro*, *Poesía Buenos Aires*. Comparada con esas publicaciones (o incluso con otras anteriores como *Martín Fierro* o *Claridad*), se ve que la marca de *Sur* es el eclecticismo: en sus páginas circulaban textos diversos, de calidad e interés muy desparejos. Por lo demás el carácter «antológico» de *Sur* ya fue criticado por el mismo Borges.

Se pueden sin duda recordar algunos buenos libros editados por Sur: *Malone muere* en una excelente traducción de Bianco; *Pálido jinete, pálido caballo* de K. A. Porter; *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Nabokov. Sin embargo, el centro de la política editorial de Sur pasaba por otro lado: cierta tendencia menor de la literatura inglesa, Huxley, T. E. Lawrence, Graham Greene y otros escritores de segunda clase (para no hablar de Lanza del Vasto, orientalista y profeta vegetariano, en fin algo *kitsch*). En este sentido diré que no comparto la versión según la cual debemos a Sur el conocimiento y la difusión de la mejor literatura extranjera. Ésa fue sin duda su intención, pero alguna vez habrá que hacer la historia de la traducción: se verá entonces que editores más bien alejados de los círculos «refinados» como Santiago Rueda, asesorado por Max Dickman, publicaban en esos años el *Ulysses* y el *Retrato del artista* de Joyce, *En busca del tiempo perdido* de Proust y las obras completas de Freud, junto con la mejor literatura norteamericana (Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Sherwood Anderson, entre otros). Lo que, visto a la distancia, sí parece una excelente política de difusión cultural.

¿Qué representa *Sur* como revista y como grupo intelectual en el contexto cultural argentino e hispanoamericano?

Sur representa la persistencia y la crisis del europeísmo como tendencia dominante en la literatura argentina del siglo XIX. En más de un sentido habría que decir que es una revista de la generación del 80 publicada con cincuenta años de atraso. De allí que la revista conserve, todavía hoy, el prestigio, un poco ingenuo, de su anacronismo. Llega tarde a esa tradición y eso explica sus excesos, su provincianismo: la política cultural de la revista se afirma en la idea de que es preciso modernizar la cultura argentina y ligarla con las novedades europeas. Este programa ya había sido formulado por Juan Bautista Alberdi: haberlo retomado en 1931 es sin duda una muestra de civismo. Claro que (al menos en sus relaciones con la literatura extranjera) la cultura argentina se había modernizado por sí sola: a partir del novecientos nuevas clases acceden a la literatura, aparece por primera vez un público literario que excede el círculo restringido de las clases dominantes y se extiende la difusión de las traducciones. En la década del 30 ese proceso está consolidado: es el mercado el que hace circular las novedades europeas y la tarea de difusión (que en el siglo XIX definía en gran medida la función de los intelectuales) se democratiza y se hace anónima. *Sur* se adjudica una función que para entonces ya depende de otras leyes y en este sentido sigue atada a una versión un poco parroquial de la circulación literaria. Es natural, por otro lado, que esa política de difusión estuviera acompañada por una tendencia (más onerosa) a importar directamente intelectuales europeos. Proliferan como nunca antes las visitas de personalidades culturales. Desde el conde Keyserling hasta Rabindranath Tagore, desde Drieu La Rochelle hasta Roger Caillois, se veía en esas abultadas mediocridades a los maestros que debían poner al día nuestra cultura. (Hay también en esto como un resto arcaico de lo que había sido, en el siglo XIX, la función, a menudo decisiva, de renovación ideológica cumplida por distintos intelectuales como Pedro De Angelis, Groussac, Amadeo Jacques, Germán Ave Lallemant). Desde esta perspectiva una de las mayores paradojas de *Sur* es no haber podido ver (en todo sentido) a Witold Gombrowicz, que vivió 30 años en Buenos Aires sin ser notado. Claro que este refinado escritor de vanguardia (uno de los mejores, si no el mejor escritor que ha producido la literatura europea de esos años) ironizaba, de un modo que llamaré corrosivo, a costa de las pretensiones cosmopolitas de *Sur* y a menudo parecía percibir, con demasiada claridad, los mitos y las supersticiones que sostienen los valores de nuestra literatura. «Es un país al revés (escribió en el *Diario Argentino*) donde el canillita que vende una revista literaria tiene más estilo que todos los colaboradores de esa revista». Sentencia, en fin, que seguramente hubiera suscripto Roberto Arlt.

¿En qué medida *Sur* refleja la vida cultural argentina de los últimos cuarenta años?

A partir de 1931 *Sur* refleja (a pesar suyo) lo que podríamos llamar la crisis del sistema tradicional de legitimidad cultural. En esos años se multiplican y se diferencian las instancias de consagración. Ha dejado de ser el juicio de los grandes

intelectuales (como Cané, Groussac o Lugones) el que consagra a un escritor; esa valoración se construye y está ligada a grupos y a formas cada vez más orgánicas (revistas, suplementos culturales, editoriales). El campo cultural ya no es armónico, es un campo de lucha donde se enfrentan distintas posiciones y tendencias. El público literario se extiende y se diversifica y el sistema es cada vez más complejo. En ese marco *Sur* tiene una visión a la vez solipsista y eufórica de su función. «*Sur* ha trabajado durante años en crear la elite futura», escribía Victoria Ocampo, en diciembre de 1950. Toda elite se autodesigna, pero en este caso se trata además de asegurar la sucesión: los herederos debían establecer y mantener la continuidad de esa tradición exclusiva. No parece que la literatura argentina haya acatado esos pronósticos. Algunos, por supuesto, deploran este desvío; otros (entre los que me cuento) piensan que nuestra mejor literatura se ha construido, justamente, en el esfuerzo de evitar esas ilusiones.

Sobre Borges[10]

Política y literatura. Como siempre, he ahí la cuestión. ¿Podemos comenzar esta charla trayendo esa cuestión a la Argentina?

La literatura trabaja la política como conspiración, como guerra; la política como gran máquina paranoica y ficcional. Eso es lo que uno encuentra en Sarmiento, en Hernández, en Macedonio, en Lugones, en Roberto Arlt, en Manuel Puig. Hay una manera de ver la política en la literatura argentina que me parece más interesante y más instructiva que los trabajos de los llamados analistas políticos, sociólogos, investigadores. La teoría del Estado de Macedonio, la falsificación y el crimen como esencia del poder en Arlt, la política como el sueño loco de la civilización en Sarmiento. En la historia argentina la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos.

A partir de las relaciones entre ficción y política ha desarrollado algunas hipótesis sobre la novela argentina.

Hay una contaminación que provoca efectos extraños. De hecho la escritura de ficción tiene un lugar desplazado y tardío. La novela se abre paso en la Argentina fuera de los géneros consagrados, ajena a las tradiciones clásicas de la novela europea del siglo XIX. Y esto fundamentalmente porque la escritura de ficción aparece como antagónica con un uso político de la literatura. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas, responsabilidades, necesidad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción aparece asociada al ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, el azar, lo que no se puede enseñar, en última instancia se asocia con la política seductora y pasional de la barbarie. Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera. Lo que no le impide a la ficción desarrollarse en el interior de esa escritura de la verdad. El *Facundo*, por ejemplo, es un libro de ficción escrito *como si fuera* un libro verdadero. En ese desplazamiento se define la forma del libro, quiero decir que el libro le da forma a ese desplazamiento.

Desde esa perspectiva vos lo considerás la primera novela argentina.

Novela en un sentido muy particular. Porque la clave es el carácter argentino de ese libro. ¿Se puede hablar así? ¿Se puede hablar de una novela *argentina*? ¿Qué características tendría? Ése fue un poco el punto de partida para mí. Porque pienso que los géneros se forman siguiendo líneas y tendencias de la literatura nacional. Los géneros no trabajan del mismo modo en cualquier contexto. La literatura nacional es la que define las transacciones y los canjes, introduce deformaciones, mutilaciones y en esto la traducción, en todos sus sentidos, tiene una función básica. La literatura nacional es el contexto que decide las apropiaciones y los usos. Frente a la historia oficial de la novela argentina que marca su origen hacia el 80 con el trasplante de la novela naturalista y postula una relación entre las formas y sus usos como un simple cambio de contenido, podría pensarse que la novela se define de otro modo en ese pasaje. ¿Existe una forma nacional de usar la ficción? Ése es el planteo extremo del asunto, diría yo.

¿Y el *Facundo* definiría esa forma?

Digamos que es un punto de referencia esencial. La combinación de modos de narrar y de registros que tiene el libro. Esa forma inclasificable. Se inaugura ahí una gran tradición de la literatura argentina. Uno encuentra la misma mezcla, la misma concordancia y amplitud formal en la *Excursión* de Mansilla, en el *Libro extraño* de Sicardi, en el *Museo* de Macedonio, en *Los siete locos*, en el *Profesor Landormy* de Cancela, en *Adán Buenosayres*, en *Rayuela* y por supuesto en los cuentos de Borges, que son como versiones microscópicas de esos grandes libros. *El Aleph*, por ejemplo, es una especie de *Adán Buenosayres*, anticipado y microscópico.

Una versión condensada.

Borges hace siempre eso, ¿no? Miniaturiza las grandes líneas de la literatura argentina. Hay un ensayo, no sé si se acuerdan, notable de Borges, «Nuestras imposibilidades», publicado en *Sur* en el 31 o el 32. Allí Borges entrega su contribución de cinco páginas a toda la metafísica del ser nacional que empezaba a circular por ese tiempo, la ensayística tipo Martínez Estrada, Mallea, el Scalabrini del *Hombre que está solo y espera*. Hay una microscopía de las grandes tradiciones en Borges que es muy interesante analizar.

¿Seguís suscribiendo aquella idea de *Respiración artificial* de que Borges cierra la literatura argentina del siglo XIX?

Bueno, Renzi dice que Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX. Lo que no es poco mérito si uno piensa que en ese entonces escribían Sarmiento, Mansilla, Del Campo, Hernández. Por supuesto que en la novela todo eso está exasperado. El contraste Arlt-Borges está puesto de un modo muy brusco y directo para provocar un

efecto digamos ficcional. Renzi cultiva una poética de la provocación. De todos modos creo que la hipótesis de que Borges cierra el siglo XIX es cierta. La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que hay que leerlo en ese contexto.

Sobre todo con Hernández y Sarmiento.

Claro. Por un lado la gauchesca, de donde toma los rastros de la oralidad, el decir popular y sus artificios y en esto se opone frontalmente a Lugones, al que le gustaba todo de la gauchesca salvo el lenguaje popular, y entonces veía al *Don Segundo Sombra* como la culminación del género, la temática del género pero en lengua culta y modernista. La guerra gaucha. Adecentar la épica nacional. Borges en cambio percibe a la gauchesca, por supuesto, antes que nada como un efecto de estilo, una retórica, un modo de narrar. Aquello de que saber cómo habla un hombre, conocer una entonación, una voz, una sintaxis, es haber conocido un destino.

«En mi corta experiencia de narrador», dice Borges. ¿Eso no está en el ensayo sobre la gauchesca, en *Discusión*?

Por ahí, creo, sí. La oralidad, digamos entonces, la sintaxis oral, el fraseo, el decir nacional. Y por otro lado el culto al coraje, el duelo, la lucha por el reconocimiento, la violencia, el corte con la ley. Eso es la gauchesca para Borges. Una tradición narrativa y allí se quiere insertar y se inserta, de hecho, a partir de *Hombre de la esquina rosada*.

Por eso lo abandona.

No creo. Es una cuestión a conversar. Lo que hace es refinar su manejo del habla, en los relatos que siguen eso es menos exterior. Pero todos los cuentos del culto al coraje están construidos como relatos orales. Borges oye una historia que alguien le cuenta y la transcribe. Ésa es la fórmula. Los matices de esa voz narrativa son cada vez más sutiles, pasan, podría decirse, del léxico a la sintaxis y al ritmo de la frase. Pero esa fascinación por lo popular entendido como una lengua y una mitología, o para no hablar de mitología, como una *intriga* popular, me parece que cruza toda su obra. Va desde las primeras versiones de *Hombre de la esquina rosada* en el 27 a «La noche de los dones», que es uno de sus últimos relatos publicados, del 74 o 75. La ficción de Borges se ha mantenido siempre fiel a esa línea. Hay una vertiente populista muy fuerte en Borges que a primera vista no se nota. Claro, Borges parece la antítesis. Por momentos esa veta populista se corresponde con sus posiciones políticas, sobre todo en la década del 20, cuando está cerca del yrigoyenismo y defiende a Rosas y se opone de un modo frontal a Sarmiento. Los tres primeros libros de ensayos son eso. Y los rastros se ven muy claramente en el libro sobre Carriego

que es del 30.

El prólogo a Jauretche.

Claro, en el 33. Aunque después por supuesto cambia sus posiciones políticas yo creo que esa veta, digamos, populista persiste en sus textos, y no sólo en sus textos. Populismo y vanguardia, ¿no? Eso es muy fuerte en Borges. La vanguardia entendida no tanto como una práctica de la escritura, y en esto es muy inteligente, sino como un modo de leer, una posición de combate, una aptitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes. Una política con respecto a los clásicos, a los escritores desplazados, una reformulación de las tradiciones. Decir por ejemplo que Eduardo Gutiérrez es el mayor novelista argentino, lo que en más de un sentido es cierto, como escribe en *El Hogar*, en los años 30. Como lector, digamos así, Borges se mueve en el espacio de la vanguardia. Y esto tiene que ver también, creo, con su manera de trabajar lo popular. Una lectura vanguardista de la gauchesca que tendrá sus herederos en la literatura argentina; los hermanos Lamborghini, sin ir más lejos.

La gauchesca como una gran tradición literaria.

Claro. Una tradición reactualizada, reformulada, para nada muerta. Lo mismo hace Macedonio, que pone a Estanislao del Campo con toda tranquilidad al lado de Mallarmé y de Valéry. Borges trabaja muy explícitamente la idea de cerrar la gauchesca, escribirle «El fin», digamos.

A mí me gustaría que hables un poco de aquel relato que Borges escribió junto con Bioy Casares, «La fiesta del monstruo». ¿Sería una parodia de «El matadero»?

Yo no diría que es una parodia de «El matadero», sino más bien una especie de traducción, de reescritura. Borges y Bioy escriben una nueva versión del relato de Echeverría adaptado al peronismo. Pero también tienen en cuenta uno de los grandes textos de la literatura argentina, «La refalosa» de Ascasubi. Es una combinación de «La refalosa» con «El matadero». La fiesta atroz de la barbarie popular contada por los bárbaros. La parodia funciona como diatriba política, como lectura de clase, se podría decir. La forma está ideologizada al extremo. Habría que estudiar la escritura política de Borges, tiene un manejo del sarcasmo, un tipo de politización de la lengua que me hace acordar al padre Castañeda. Aquello que dice del peronismo en un panfleto en el 56 o 57: «Todo el mundo gritaba Perón, Perón, qué grande sos y otras efusiones obligatorias». La hipálage como instrumento político. «La fiesta del monstruo» es un texto de una violencia retórica increíble, es un texto límite, difícil encontrar algo así en la literatura argentina.

¿No te parece sin embargo bastante típico de cierto estilo de representación de las clases populares en la literatura argentina?

En ese asunto lo que siempre aparece es la paranoia o la parodia. La paranoia frente a la presencia amenazante del otro que viene a destruir el orden. Y la parodia de la diferencia, la torpeza lingüística del tipo que no maneja los códigos. «La fiesta del monstruo» combina la paranoia con la parodia. Porque es un relato totalmente persecutorio sobre el aluvión zoológico y el avance de los grasas que al final matan a un intelectual judío. El unitario de «El matadero», digamos, se convierte en un intelectual judío, una especie de Woody Allen rodeado por la mersa asesina. Y a la vez el relato es una joda siniestra, un pastiche barroco y muy sofisticado sobre la diferencia lingüística y los restos orales. La parodia paranoica, se podría decir. Aunque siempre hay algo paranoico en la parodia.

Vamos a retomar el asunto de la relación de Borges con las dos líneas de la literatura argentina que se nos quedó colgado.

¿Qué decíamos? Por un lado la inserción en la gauchesca, la gran tradición oral y épica del siglo XIX, y sobre esto hay mucho que hablar. Y por otro lado, el manejo de la cultura, el cosmopolitismo, la circulación de citas, referencias, traducciones, alusiones. Tradición bien argentina, diría yo. Todo ese trabajo un poco delirante con los materiales culturales que está en Sarmiento, por supuesto, pero también en Cané, en Mansilla, en Lugones, en Martínez Estrada, en Mallea, en Arlt. Me parece que Borges exaspera y lleva al límite, casi a la irrisión, ese uso de la cultura, lo vacía de contenido, lo convierte en puro procedimiento. En Borges la erudición funciona como sintaxis, es un modo de darles forma a los textos.

No sería ostentatorio.

No creo. Hay una cosa muy interesante en todo este asunto y es el estilo de divulgador en Borges. Borges en realidad es un lector de manuales y de textos de divulgación y hace un uso bastante excéntrico de todo eso. De hecho él mismo ha escrito varios manuales de divulgación, tipo *El hinduismo, hoy*, ha practicado ese género y lo ha usado en toda su obra. En esto yo le veo muchos puntos de contacto con Roberto Arlt, que también era un lector de manuales científicos, libros de sexología, historias condensadas de la filosofía, ediciones populares y abreviadas de Nietzsche, libros de astrología. Los dos hacen un uso muy notable de ese saber que circula por canales raros. En Borges como biblioteca condensada de la erudición cultural al alcance de todos, la Enciclopedia Británica, y en Arlt las ediciones populares, socialistas, anarquistas y paracientíficas que circulaban por los quioscos entre libros pornográficos y revistas deportivas. Las obras de Ingenieros se vendían así hasta no hace mucho.

Con respecto al Borges «populista». Él acompaña el yrigoyenismo hasta que se da una bifurcación. ¿Cómo fue eso?

Hay un momento de viraje hacia fines de la década del 30. Antes de eso, hay dos o tres datos muy divertidos. En el 27 o 28 la formación del comité de intelectuales jóvenes de apoyo a Yrigoyen donde están Borges, Marechal, González Tuñón, Oliverio, incluso Macedonio, creo, y ese comité de hecho es el que rompe y liquida *Martín Fierro* porque la dirección de la revista publica una declaración para desvincularse de ese comité y entonces Borges renuncia. Eso es en el 28, y después en el 34 o 35 Homero Manzi lo invita a Borges a integrarse a FORJA, pero Borges no acepta.

¡Ah! ¿Fue invitado?

Sí. Y que se les haya ocurrido invitarlo prueba que en esos años era verosímil que Borges andaba cerca.

En su autobiografía Borges cuenta que Ernesto Palacio lo quiere presentar a Perón y él se niega. También era verosímil esa presentación.

No sabía. Parece más raro, porque en el 46 lo sacan de la biblioteca municipal y lo nombran inspector de aves. Algún borgeano que habla en el peronismo supongo que habrá sido, porque es una especie de broma perversa, ¿no?, convertir a Borges en inspector de los mercados de pollos de la ciudad, seguro que era un lector de Borges; el tipo habrá leído «El arte de injuriar» y usó la técnica de la degradación irónica con el mismo Borges.

Una cesantía borgeana en todo sentido. Vos decías que el cambio se da durante la década del 30.

Sí, no hay un momento preciso. Durante la década del 30, por ejemplo, Borges colabora en *Sol y Luna*, que es la revista del cursillismo católico, del nacionalismo, donde ya está Marechal. La guerra polariza todo después. Yo creo que hay un momento clave, un año muy interesante, habría que escribir un libro reconstruyendo ese año de 1942. Es el año en que muere Arlt y las reacciones o no reacciones que provoca su muerte son un dato. Es también el año en que los expulsan a Cancela y a Marechal de la SADE por nacionalistas o medio fascistas; el presidente de la SADE era Martínez Estrada y se arma cierto lío con eso. Y además ése es el año en que Borges manda su primer libro de cuentos y no le dan el premio nacional y se arma un revuelo. Desagravios en *Sur*, desagravios en la revista de Barletta. Y la declaración del jurado que estaba presidido por Giusti, creo, es increíble porque por supuesto dicen que Borges es un escritor extranjerizante, que escribe textos fríos, de puro razonamiento, sin vida. Todas las tonterías que se van a repetir sobre Borges durante

años.

Antes de la revolución del 43 vos decías que ya hay una polarización.

Claro, una polarización rara. Borges es enfrentado con los aparatos oficiales de consagración. A la vez Marechal y Cancela excluidos de la comunidad de escritores. Arlt se muere casi sin ser notado. El peronismo agudiza, me parece, tendencias que ya están latentes en la cultura de esos años.

¿Los cambios y la persistencia de ciertos rasgos en Borges permitían hablar de un núcleo ideológico básico?

Yo creo que sí. Aunque el problema es complicado, porque cuando uno dice ideología en literatura, está hablando de formas, no se trata de los contenidos directos, ni de las opiniones políticas. Lo que persiste es una problemática, digamos así, a la que Borges se mantiene fiel. Un conglomerado que se define en los años del yrigoyenismo. Y lo más interesante es que cuando cambia sus opciones políticas y se vuelve reaccionario, digamos, lo que hace no es cambiar ese núcleo ideológico, sino mantener la problemática pero cambiar de lugar. Vuelve a la polémica de los 20, para decirlo así, pero invierte su posición. Por eso se afilia al partido conservador, como si dijera soy antirradical. Sobre todo vuelve a Lugones, al Lugones antidemocrático que es el gran antagonista intelectual del yrigoyenismo. Se hace cargo de la misma problemática que existía en los 20…

En la cual había estado del otro lado.

Digamos. Lo que hace es moverse en el mismo espacio, pasar a la posición antagónica, definirse como antidemocrático. Toda la historia de su compleja relación con Lugones se juega ahí. El día que se afilia al partido conservador lo que hace, por supuesto, es ir a dar una conferencia sobre Lugones. El país, dice en esa charla, está en decadencia desde la Ley Sáenz Peña. El nihilista aristocrático como el gran enemigo del populista, su revés.

Sin embargo, vos decís que hay cuestiones que persisten.

Sin duda. Lo que persiste sobre todo es la tensión entre un mundo y el otro. Por ejemplo, la lectura, los libros, la biblioteca lleva siempre en los relatos de Borges a la enfermedad y a la muerte. Se trata de un elemento central en la construcción de la intriga. Basta pensar en los grandes textos de Borges, como «El Sur»; la lectura de *Las mil y una noches* que provoca el accidente de Dhalman aparece siempre en los momentos clave del cuento para marcar la antítesis con la vida simple y elemental, a la que el héroe no puede acceder sino al final y a costa de su vida. Lo mismo pasa con

Lönnrot en «La muerte y la brújula». Mientras Treviranus actúa como un descifrador intuitivo, que se maneja con la experiencia y el sentido común, Lönnrot sólo cree en lo que lee, y porque no conoce otro modo de acceder a la verdad que la lectura, se equivoca y va hacia la muerte. Hay un antiintelectualismo muy firme en Borges y en esa tensión se juega a menudo toda la construcción densa y sutil de sus relatos. Ese contraste entre la cultura y la vida, digamos así, mantener la tensión, trabajar todos los matices de esos dos mundos es fundamental en la escritura de Borges, mantener unidos los términos, siempre en lucha, creo que eso es constitutivo en Borges y a la larga prevalece la idea de que la biblioteca, los libros, empobrecen y las vidas elementales de los hombres simples son la verdad. Es una oposición ridícula, por supuesto, pero muy importante en la construcción de sus textos.

¿Sería quizá la función del «infelizmente soy Borges»? Con esa frase queda evidenciada la angustia por el hecho de que la biblioteca y las palabras nunca sean la realidad posible.

Está lleno de ese tipo de reflexiones levemente irónicas y resignadas, pero lo más importante, lo que habría que analizar en detalle son las relaciones que se establecen. El contraste entre «Pierre Menard» y *Hombre de la esquina rosada*, que son los relatos inaugurales de Borges, los que delimitan el mundo de la ficción, cuando se empiezan a integrar en un mismo texto, como pasa en los grandes relatos, ahí está construyendo una maquinaria complejísima, llena de recovecos y de matices. Porque al mismo tiempo el populismo es una ideología estética. El gusto de Borges por el relato popular, no sólo las policiales, sino Wells, Stevenson, Chesterton, Kipling, todos escritores de público masivo en sus años de formación, que trabajan un tipo de relato deliberadamente estereotipado, con fórmulas narrativas muy definidas.

Y la percepción de los mecanismos de la cultura de masa, como su inmediata incorporación al cine…

Claro, el western, los policiales de Von Sternberg. Pero la clave es mantener unidos los términos, Almafuerte y Valéry, Kafka y Eduardo Gutiérrez. Borges aparece todo el tiempo en los diarios para decir que los diarios y el periodismo han arruinado la cultura.

¿Y cómo funciona allí la cuestión de «lo otro», que te llama y te seduce? ¿Se podría decir que, en un sentido general, sería «lo bárbaro»?

La seducción de la barbarie es un gran tema, por supuesto, de la cultura argentina. Para Borges la barbarie, la vida elemental y verdadera, el destino sudamericano son antes que nada el mundo de la pasión. No porque no haya pasiones intelectuales, y eso Borges lo conoce mejor que nadie, sino porque del otro lado está la experiencia pura, la epifanía. La inglesa que se tira a tomar sangre de yegua en «La historia del guerrero y la cautiva»; lo vivido, la oralidad, las pasiones elementales, hay una

poética ahí.

Pero aun así, de acuerdo con su hipótesis, eso no fue suficiente para ligarlo a la novelística del siglo XX.

No es tan así. Lo cierto es que a Borges la novela no le parece lo suficientemente narrativa. El relato puro está en el cine de Hollywood dice y tiene razón. O en las formas breves que se ligan con las tradiciones arcaicas del relato oral. La novela moderna, para Borges, es Joyce, Faulkner, que en el fondo es lo mismo, con los que mantiene una relación de distancia. Sobre todo con Joyce, que no le parece un novelista. Demasiado experimental para su gusto. Pero es obvio que los grandes relatos de Borges están en la vanguardia de la narrativa contemporánea.

Usted busca, sin embargo, el origen de la novela argentina contemporánea en Macedonio.

Creo que es evidente para cualquiera que lo haya leído que Macedonio es quien renueva la novela argentina y marca el momento de máxima autonomía de la ficción. Si volvemos a lo que hablamos al principio, diría que en ese sentido Macedonio es la antítesis de Sarmiento. Por un lado une política y ficción, los ve como dos estrategias discursivas complementarias. Por otro lado, subraya el carácter ficcional de la política, pone en primer plano la intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad.

Se trataría entonces de pensar las relaciones entre Sarmiento y Macedonio.

Que son múltiples. Pero lo que importa en este caso es la relación entre *Facundo* y *Museo de la novela de la Eterna*. Entre un libro y otro todo ha cambiado en la literatura argentina. Existe una relación con las prácticas de la verdad y existen también nuevas relaciones entre política y ficción. Pero a la vez muestran la persistencia de la literatura nacional. En el mundo conspirativo, delirante, politizado, utópico, ensayístico, de esos dos grandes libros se arma la otra historia de la novela argentina.

Novela y utopía[11]

Cuando ingresó en la universidad, en La Plata, usted eligió estudiar Historia, ¿cómo relacionar esa elección y su oficio de narrador?

Bueno, elegir es un decir. Cuando entré en la facultad quería ser escritor, o mejor, decía que quería ser escritor. Tenía dieciocho años, había escrito dos o tres cuentos, leía todo el tiempo a Faulkner y escribía una especie de diario privado que le leía a todo el mundo. Y pensaba que si uno quería ser escritor lo mejor era no estudiar Letras. Me enfrentaba sin darme cuenta con una cuestión bastante complicada, ¿cómo se forma un escritor? Difícil saberlo. Seguro que siempre hace falta un desvío, un movimiento excéntrico, andar por calles laterales. La carrera de Letras tiende a centrar demasiado, diría yo, provoca la ilusión de que la literatura está clasificada y ordenada. Cuando uno empieza a escribir lee de una manera cada vez más arbitraria. Habría que tratar de preservar esa arbitrariedad, que es la marca misma de la pasión por la literatura.

¿Por qué habla de lectura arbitraria?

Quiero decir una lectura utilitaria. Me acuerdo que daba vuelta alrededor de los libros que me gustaban y lo que me intrigaba siempre era: ¿cómo funciona esto?, ¿cómo se puede fabricar algo parecido? Como si fuera un objeto mecánico, con tornillos y engranajes, que se pudiera desarmar. El cono de Bernhard, digamos, el cono de Tlîn.

Y eso supone una relación no muy sistemática con la literatura.

O un tipo de relación diferente. Alguien que intenta ser un escritor no quiere leer toda la literatura, quiere encontrar los libros que le interesan y le sirven y eso siempre es arbitrario. Por ejemplo, en la literatura argentina, ¿cuántos libros se pueden leer por lo que valen, es decir, que uno puede leerlos en lugar de cualquier otro libro de cualquier otra literatura? Digamos que hay veinte, no creo que haya más de veinte, empezando por el *Facundo*, ponéle veinte. Quince libros, te diría para ser exactos, yo

creo que eso es toda la literatura argentina. Lo demás está ahí, forma parte de la historia, hay que estudiarlo, está muy bien, pero es otra cuestión. Cada escritor tiene su propia biblioteca ideal, una biblioteca excéntrica, que cambia y se transforma pero a la que se mantiene fiel.

El proyecto de escritor que tenía en ese tiempo difería entonces con el de la Facultad de Letras.

Digamos que intuía lo que no quería. No quería aburrirme soportando las historias de la literatura, y leer literatura para dar examen no me parecía muy interesante. Prefería mantener la literatura aparte y ponerme a estudiar otra cosa y entonces me decidí por la historia. Por otro lado en ese tiempo había descubierto la literatura norteamericana y no tenía ganas de leer nada más.

¿Leía literatura norteamericana en traducciones?

No, antes de ir a la facultad, mientras terminaba el secundario, me había puesto a estudiar inglés. Porque había un personaje muy extravagante en Mar del Plata, Steve Ratliff, un norteamericano, al que todos le decían «el inglés», que trabajaba en una compañía exportadora de pescado, que había sido amigo de Conrad Aiken y había estudiado con Eliot y se la pasaba todo el tiempo hablando de literatura, en el Ambos Mundos, un restaurante donde se come puchero, que en aquel tiempo funcionaba con un bar al frente. Fue el primero que me habló de Scott Fitzgerald y me prestó el *Gatsby* en una vieja edición de Scribner's toda anotada y forrada con papel verde. Me puse a estudiar inglés y al tiempo ya lo pude leer, aunque el primer texto que leí completo en inglés fue un cuento de Hemingway, «After the Storm». Ratliff tenía un ojo muy sutil, le gustaba mucho Hortense Calisher, por ejemplo.

Diría entonces que Ratliff fue una suerte de mentor.

Claro, fue una especie de maestro involuntario, por él conocí la literatura norteamericana y de un modo irónico y agresivo Ratliff orientaba mis lecturas. Era un hombre culto y refinado seducido por el mito, tan norteamericano, de la experiencia vivida, se embarcó para conocer el mundo y anduvo navegando cerca de un año y tuvo una trágica historia con una mujer en Buenos Aires y ya no se fue de la Argentina. Era una suerte de gran escritor fracasado, si es posible el oxímoron o si la definición no es una tautología. Jamás publicó un libro, sólo publicó una vez un relato en el *New Yorker*, pero se pasó la vida escribiendo. En la correspondencia de Aiken aparece varias veces.

Entonces usted se va a estudiar a La Plata, ¿en qué año?

En el 60. Y todo anduvo bien porque la historia me permitía mantener esa

relación de distancia y de cercanía con la literatura que yo andaba buscando. Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas, y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar.

Cuando dice formas de narrar, ¿a qué se refiere?

Por ejemplo el archivo como modelo de relato, la tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. Es una especie de novela policial al revés, están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar. Por supuesto que los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles. A menudo prefiero leer libros de historia a leer las novelas llamadas históricas. Busaniche, por ejemplo, es un gran narrador. ¿Y qué se puede decir del libro de Le Roy Ladurie sobre Montaillou? Suena como una novela de Joyce escrita en el siglo XIV.

Yo me acordaba recién de una frase de *Respiración artificial*. Esa que dice Maggi: «La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar».

Por supuesto se trata de la inversión de la frase de Joyce, de Stephen Dedalus en realidad, «la historia es una pesadilla de la que trato de despertar». Maggi se la transforma a Renzi, le manda una especie de mensaje cifrado, porque la pesadilla, sin duda, está en el presente, en 1976. Y la historia es el lugar en el que se ve que las cosas pueden cambiar y transformarse. En momentos en que parece que nada cambia, que todo está clausurado y la pesadilla del presente parece eterna, la historia, dice Maggi, prueba que hubo otras situaciones iguales, clausuradas, en las que se terminó por encontrar una salida. Los rastros del futuro están en el pasado, el fluir manso del agua de la historia gasta las piedras más firmes. Maggi es un pensador inactual, está a contramano del nihilismo deliberado que circula actualmente. En estos tiempos está de moda ser escéptico y desconfiar de la historia. Circula el *kitsch* Cioran, como diría Renzi, y hasta Víctor Massuh es nietzscheano.

Escribir un diario como lo hace desde hace más de veinte años, ¿es un intento de escribir su propia historia o qué historia?

Mi historia como si fuera la de otro. El diario, sin duda, es un género cómico. Uno se convierte automáticamente en un *clown*. Un tipo que escribe su vida día tras

día es algo bastante ridículo. Es imposible tomarse en serio. La memoria sirve para olvidar, como todo el mundo sabe, y un diario es una máquina de dejar huellas. Me gustan mucho los primeros años de mi diario porque allí lucho con el vacío total: no pasa nada, nunca pasa nada en realidad, pero en ese tiempo me preocupaba, era muy ingenuo, estaba todo el tiempo buscando aventuras extraordinarias. Empecé a robarle la experiencia a la gente conocida, las historias que yo me imaginaba que vivían cuando no estaban conmigo. Escribía muy bien en esa época, dicho sea de paso, mucho mejor que ahora, tenía una convicción absoluta, que es siempre la mejor garantía para construir un estilo.

¿Y qué relación mantiene actualmente con el diario?

La relación ha ido cambiando y ahora es un poco el laboratorio de la ficción. Siempre digo que voy a publicar dos o tres novelas más para hacer posible la edición de ese diario que se ha convertido en el centro de mi escritura. La forma del diario me gusta mucho, la variedad de géneros que se entreveían, los distintos registros. El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos. Me sorprendo cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción.

Es el modo también de su novela *Respiración artificial*.

En un sentido. Pero ese libro me parece todavía demasiado tradicional. Habría que poder escribir una novela que se leyera como un tratado científico y como la descripción de una batalla pero que fuera también un relato criminal y una historia política. Arlt era capaz de hacer eso pero se murió muy joven.

A partir de esa concepción de la novela usted también hace una lectura, una interpretación de cómo se conforma el género en nuestro país.

Se trata de una serie de hipótesis sobre la constitución y el desarrollo del género en la Argentina. La novela presenta ciertos rasgos propios, específicos y creo que es posible hablar de una forma nacional de usar la ficción que viene de Sarmiento y llega hasta Macedonio y Marechal. El núcleo es una relación múltiple pero siempre presente entre la ficción y la política que va definiendo ciertas formas muy particulares. Me interesa cada vez más estudiar el lugar de la ficción en la sociedad porque me parece que ése es el contexto mayor de la literatura.

No se trataría entonces de hacer una historia del género.

Por lo menos no se trata de una reconstrucción histórica puntual. La pregunta es, más bien: ¿cómo funciona la ficción en la sociedad? ¿Cuál es el poder de la ficción? Hay una red de ficciones que constituyen el fundamento mismo de la sociedad, la novela trabaja esos relatos sociales, los reconstruye, les da forma. La pregunta en realidad sería: ¿de qué modo la novela reproduce y transforma las ficciones que se traman y circulan en una sociedad?

Emilio Renzi, personaje de sus relatos, y Ricardo Piglia, ¿cómo se encuentran, cuándo y cómo lo inventa a Emilio Renzi?

Renzi aparece de entrada en los primeros relatos de *La invasión* y está en todos los libros que he escrito. Antes que nada, por supuesto, es un efecto de estilo, un tono, digamos, un modo de narrar. A la vez tiene algunos rasgos autobiográficos, que aparecen un poco parodiados. Es un personaje que yo miro con mucha ironía. En el fondo sólo le interesa la literatura, vive y mira todo desde la literatura y en este sentido ironizo también sobre mí mismo. Todo lo que no es literatura me aburre, como decía un checo. Pero, en fin, sería mejor decir que Emilio Renzi es una especie de Stephen Dedalus errante, un Quentin Compson que vive en Almagro, quiero decir, es el joven artista, el esteta que mira el mundo con desprecio. En *Respiración artificial* hay una tensión entre Renzi y Maggi que se ríe de esa mirada estetizante y en algún sentido esa tensión es la novela, porque en el fondo se narra una especie de educación sentimental de Renzi, una educación política, histórica, de Renzi, digamos así.

Además de la historia, le ha interesado la política, ¿cómo ingresa o de qué manera está presente esa dimensión en su narrativa?

Para mí es un elemento que forma parte de la ficción. Por otro lado pienso que todos los grandes textos son políticos. Hay una política en el crimen y una política en el lenguaje y una política en el dinero y en el robo y una política en las pasiones. Y de eso hablan siempre los grandes relatos. Son modelos de mundo, miniaturas alucinantes de la verdad. Como decía Ernst Bloch: «El carácter esencial de la literatura es tratar lo todavía no manifestado como existente». Hay siempre un fundamento utópico en la literatura. En última instancia la literatura es una forma privada de la utopía.

¿Y la política se define en la utopía?

Según. Las palabras se gastan más rápido que el dinero en la Argentina. Ya existe hasta una utopía alfonsinista, según creo. Cuando yo digo utopía pienso en la revolución. La Comuna de París, los primeros años de la Revolución Rusa, eso es la utopía. Y eso es la política. Ser realista es pedir lo imposible. Baudelaire y Marx

tenían los mismos enemigos. ¿O vamos a entender ahora la política como la renovación parcial de las cámaras legislativas o los vaivenes de la interna peronista? En este país hay que hacer la revolución. Sobre esa base se puede empezar a hablar de política. De lo contrario, prefiero conversar sobre la variante de Kaspárov en la formación Scheveningen de la defensa siciliana o sobre el empleo del subjuntivo en la prosa de Musil. Me parecen temas mucho más interesantes y provechosos.

¿Le parece un debate clausurado?

Todo lo contrario. Algunos han perdido las ilusiones, se han vuelto sensatos y conformistas. Corren el riesgo de convertirse en funcionarios del sentido común. Para pensar bien, quiero decir para ser lo contrario de un bien pensante, hay que creer que el mundo se puede cambiar. Hay que estar en un lugar excéntrico, opuesto al orden establecido, fuera de todo. No tengo confianza en nada ni soy un hombre optimista, pero justamente por eso creo que hay que aspirar a la utopía y a la revolución. Sólo por amor a los desesperados conservamos todavía la esperanza, solía decir un amigo de Brecht.

Empezó a escribir en la década del 60. ¿Significa eso una marca de origen en su literatura?

Espero que sí. Porque creo que los 60, como se los suele llamar, no son una época sino una posición. La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. La estrategia de las citas y las consignas. Un ejemplo que dice clarísimo de ese espíritu es Oscar Masotta. Otro pueden ser los libros de Manuel Puig. También Rodolfo Walsh. Zafarse de los lugares fijos, mezclar el periodismo y la ficción, el radioteatro y la novela, la historieta con Roberto Arlt, la política con el arte. Frente a la uniformidad liberal de la voz propia, la proliferación y el cambio. El acontecimiento de «Tucumán arde» donde trabajaron Renzi, el otro Renzi, Juan Pablo y Jacoby, poner en el edificio de la CGT un recorrido donde entraban consignas, historias de vida, dibujos, textos, panfletos, historietas, carteles, fotos. Yo me reconozco en esa efervescencia que hoy sólo se encuentra en ciertos grupos marginales.

En esa época fue director del único número de la revista *Literatura y Sociedad*.

Sí, en el 65. Y la revista era un intento de intervenir en el debate de la izquierda, enfrentar la tradición de Lukács y el realismo, empezar a hacer entrar los problemas que planteaban Brecht, Benjamin, la tradición de la vanguardia rusa de los años 20, Tretiakov, Tiniánov, Lissitzky.

¿Cómo fue la experiencia de iniciación, de escribir y publicar?

Gané un concurso y publiqué mi primer cuento, que en realidad era el segundo que escribía. Ganar un concurso es algo que a todo escritor argentino le ha pasado alguna vez, al comienzo, en el medio o al final, siempre se termina por recibir algún premio. Es una humillación por la que uno tiene que pasar, si quiere ser un escritor realmente argentino. Entonces con uno de mis primeros relatos, en el año 62, gané un concurso que organizaba la revista *El Escarabajo de Oro* y compartimos el premio entre varios, estaban Briante, Rozenmacher y algunos más, Octavio Getino, creo.

¿Era un momento más difícil para ingresar a la literatura?

Bueno, se podía publicar con relativa facilidad un primer libro. En realidad habría que publicar todos los primeros libros que se escriben, es el mejor momento, el autor es un desconocido, nunca se sabe lo que puede pasar. Tendría que haber una editorial destinada a publicar sólo primeras obras. Sería un material fantástico, decenas de libros, se podría tener una idea de cómo funciona realmente la literatura argentina. Una especie de publicación obligatoria, sería extrañísimo, aparecerían los libros más insólitos. Las cosas, por supuesto, suceden al revés. Sólo publican los que ya publicaron. Por eso es tan monótona la literatura argentina. De todos modos, en estos años, varios escritores han publicado primeros libros. Alan Pauls, por ejemplo, publicó *El pudor del pornógrafo*, que es una excelente primera novela.

¿De qué manera se conjuga en el imaginario de un escritor la propia experiencia?

Yo creo que las verdaderas experiencias son siempre sociales. La idea de experiencia individual es un efecto de la literatura. El bovarismo es la gran marca del siglo XX. Uno podría pensar que hay géneros de experiencias, moldes, como se puede hablar de formas o de géneros en un relato. Los escritores son quienes construyen la experiencia y le dan forma.

Pensaba, cuando le pregunté, en dos escritores: Malraux y Semprún.

Bueno, Malraux encontró la experiencia como turista de la historia, anduvo espiando un poco en la revolución china y en la guerra civil española y al final terminó como ministro de De Gaulle. Hemingway sí podría quizá servirnos de ejemplo. Porque el gran Hemingway, el de los primeros relatos, reduce la experiencia al punto cero. Nick Adams encarna un anzuelo, un viejo toma anís en un bar limpio y bien iluminado. El estilo se encuentra para captar la emoción que produce el vacío, la experiencia se ha disuelto y Hemingway es el primero que lo dice claramente. Son las epifanías de Joyce, momentos fugaces, casi imperceptibles, que condensan lo que ha quedado de la experiencia en ruinas. La primera novela de Semprún me gusta mucho, *El largo viaje*, es una de las mejores novelas políticas que conozco. Después me parece que se metió en la retórica autobiográfica y se dedicó a exhibir su vida como

si fuera lo más importante de la historia española.

¿Qué imagen de usted mismo como escritor tiene en la literatura argentina contemporánea?

Ninguna.

¿Cómo ninguna?

¿Y qué imagen podría tener? La que los otros tienen de mí. Hay que zafarse de eso, pienso yo. Escaparse del museo de cera al que son conducidos los escritores. Una de las virtudes de la literatura, justamente, es que permite zafar de esos lugares en los que uno suele quedar fijado. Siempre se puede escribir otro libro. Siempre se puede empezar otra vez como si fuera un desconocido.

Y, en cuanto a la crítica de sus libros, ¿le parece que influyen en su «proyecto creador», como diría Pierre Bourdieu?

Según lo que uno entiende por proyecto creador. Porque yo creo que ese proyecto sólo se puede definir como las convicciones y los principios que tiene un escritor con respecto al éxito, al reconocimiento, al prestigio, incluso al fracaso. La crítica condensa la lectura social y en este sentido me parece que hay que mantener con la crítica la misma relación que se mantiene con el mercado. Interés por los efectos de lo que uno escribe, pero a la vez distancia e independencia.

Sobre *Respiración artificial* hubo cierta crítica que señalaba que no contaba una historia.

Contaba más de una y las mezclaba. Y narraba algunas cosas que, según se dice, no deben entrar en una novela. Pero justamente soy de los que piensan que todo se puede convertir en ficción. Los amores, las ideas, la circulación del dinero, la luz del alba. Cada vez estoy más convencido de que se puede narrar cualquier cosa: desde una discusión filosófica hasta el cruce del río Paraná por la caballería desbandada de Urquiza. Sólo se trata de saber narrar, es decir, ser capaz de transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir.

¿Cómo escribió sus libros y en especial su última novela?

El problema para mí no es armar la trama, sino encontrar el tono de un relato. Narrar es narrar en un ritmo, en una respiración del lenguaje: cuando uno tiene esa música la anécdota funciona sola, se transforma, se ramifica. Por lo demás una novela, al menos para mí, tiene varios tonos y varios registros y por lo tanto el asunto se complica. En general trabajo primero tomando notas, a partir de una anécdota inicial que en general queda afuera del relato o se pierde. El avance de la historia depende siempre de ese tono, de ese ritmo que no creo que se pueda asimilar de un

modo directo al estilo: se trata más bien de un movimiento, algo que pasa entre las palabras y no con ellas.

Esta última novela ¿qué diferencia tiene con *Respiración artificial*?

Lo único que tienen en común es el personaje de Renzi, que acá anda por los sesenta años y se está por morir. Me gustaría en fin que pareciera escrita por otro escritor. Lo que por supuesto es una pretensión imposible.

¿Es un gesto vanguardista?

No sé. En la novela el gesto vanguardista por excelencia es el de Macedonio o el de Musil: pasarse la vida escribiendo una sola novela que incluya todas las variantes y todas las historias posibles. La novela de una vida. Esa idea me gusta porque es realmente una idea extrema. Pero hay que tener el coraje de Macedonio o el de Musil. No creo que sea capaz de llegar hasta ahí, al menos por el momento. De todos modos, no me interesa la identificación con la vanguardia, jamás me definí desde ese lugar, aunque quizás en estos tiempos tan conservadores vendría bien reivindicar el espíritu de la vanguardia. Prefiero hablar de experimentación, que para mí es la marca de la gran literatura.

Yo leí un fragmento de esa novela que se publicó como adelanto. ¿Hay una especie de traslado temporal al futuro, algo muy típico de la ciencia ficción?

No, no tiene ninguna relación con la ciencia ficción, aunque hay algunos escritores del género que me gustan mucho, como Philip Dick o Thomas Disch o el mismo Pynchon. Diría más bien que es una novela sobre el presente que transcurre en el futuro. Pero, por supuesto, todas las novelas transcurren en el futuro.

Los relatos sociales[12]

En la Argentina la literatura se ha vinculado siempre con el tema del poder pero desde la oposición, desde el enfrentamiento. ¿Por qué a los intelectuales les preocupa tanto el tema del poder?

Los elementos «positivos» del poder son los que están ahora en primer plano. ¿Cómo institucionalizarse, cómo «entrar», cómo dialogar con el Estado? Ésa es la versión cultural de la problemática que los medios definen como «vivir en democracia». Por supuesto que siempre han existido escritores aliados al poder.

O que lo han ejercido directamente.

Claro. Cuando Sarmiento llega a presidente de la República se produce un hecho único. Como si Arlt hubiera llegado a la presidencia. El mejor escritor argentino ocupa el poder político. Y pasa algo increíble. ¡Su discurso inaugural se lo escribe Avellaneda! Sarmiento se encierra y escribe un discurso para inaugurar su gobierno, pero sus ministros se lo rechazan. Siempre he querido escribir un relato que reconstruya ese discurso.

¿Se perdió?

Se perdió. Me parece una metáfora perfecta de las relaciones del escritor con el Estado. Había que adaptarlo a las necesidades de la política práctica. Y antes que nada había que ajustarle su relación con el lenguaje. Las cosas no han cambiado desde entonces, más bien se han agravado. Para ser integrado un intelectual debe demostrar que se sabe adaptar a la lógica de lo posible.

Según David Viñas, la propuesta de muchos intelectuales en este momento es: «Hay que aceitarlo todo, hay que tranquilizar conciencias». ¿Coincide usted?

A menudo lo fundamental reside en aceitar la propia conciencia. Pasar de la tradición de los vencidos a la tradición de los vencedores. Adaptarse al retro neoconservador, a la elegancia cínica, a la defensa del orden, a la muerte de las

vanguardias. En la Argentina, eso produce un híbrido muy divertido: el progresista escéptico. Mantiene la forma del pensamiento progresista a lo Juan B. Justo, pero le añade una especie de esteticismo. De modo que tiene razón Viñas, hay que tranquilizarse la conciencia para estar a la moda de esta temporada.

¿Y cuál sería el riesgo básico?

El exceso de realismo, la falsa politización. La política se ha convertido en la práctica que decide lo que una sociedad no puede hacer. Los políticos son los nuevos filósofos: dictaminan qué debe entenderse por real, qué es lo posible, cuáles son los límites de la verdad. Todo se ha politizado en ese sentido. También la cultura. La política inmediata define el campo de reflexión. Parece que los intelectuales tienen que pensar los problemas que les interesan a los políticos.

¿Ésa es la forma en que se plantea hoy la relación entre los intelectuales y el poder?

Pensar en el lugar de los políticos. Ésa es la tendencia hegemónica. Los intelectuales hablan como si fueran ministros. Se habla de la realidad con el cuidado y el cálculo y el tipo de compromiso y el estilo involuntariamente paródico que usan los que ejercen directamente el poder.

Una nueva idea de la responsabilidad de los intelectuales.

Una responsabilidad desplazada. Por ejemplo, ya en los comienzos de este debate sobre los militares, que tiene tres o cuatro años, era muy común que ciertos intelectuales dijeran que no era posible enfrentar al ejército, porque cómo se podía llevar adelante una política de justicia sin un poder real. Pero ése es un problema de Tróccoli, de Jaunarena, digamos. Tróccoli tiene que negociar y someterse a la división entre lo posible y lo verdadero. ¿Por qué voy a tener que pensar yo con las categorías del ministro del Interior?

¿El llamado posmodernismo sería el contexto actual de esta situación?

Bueno, por supuesto que es una etiqueta, o se ha convertido en una etiqueta que no quiere decir nada. Pero creo que hay un punto central, la máquina del posmodernismo viene a decir que la cultura moderna ha terminado por imponer y legitimar a los transgresores y a los revolucionarios, a Joyce, a Picasso, a Stravinski, ha valorado la libertad sexual, al individuo que se margina de la sociedad, al sujeto libre, a la liberación de las mujeres, a la crítica de la familia como institución. Ésos fueron los elementos que la cultura moderna, a partir digamos de Baudelaire, puso en primer plano y ésos fueron sus héroes. Pero, dicen, una sociedad no puede funcionar con valores que son antagónicos con sus necesidades, no puede dejarse manejar por

una cultura que exalta los valores que buscan desintegrar a esa sociedad. Una sociedad necesita orden, necesita valorar sus tradiciones, la sociedad no puede seguir exaltando su propia destrucción. Por lo tanto, se vendría a decir, hay que construir una cultura nueva posmoderna, posterior a la cultura moderna, que esté de acuerdo con las necesidades de la sociedad. Una cultura que valore en todos los planos (en la literatura, en la vida cotidiana, en la política) lo que había sido negado por la vanguardia, por la transgresión, por la revolución.

Nuestras formas de pensamiento ¿en qué medida están marcadas por el traslado de nociones y de concepciones ajenas? ¿Acaso no fuimos siempre más traductores que creadores?

Sin duda la traducción es una de las grandes tradiciones de la cultura argentina: Sarmiento, Arlt, Borges, hay toda una red que cruza la lengua extranjera, la traducción, la escritura nacional. Hay una gran tradición, pero no hay que simplificar, como cierta perspectiva, digamos, nacionalista, ciertos estereotipos del revisionismo peronista, que tienden a describir rencorosamente esa tradición como si sólo perteneciera a los sectores culturalmente dominantes.

¿Estaría también en otras tradiciones?

Yo creo que cruza toda la cultura argentina. Para poner dos ejemplos. La divisa punzó, que identifica el federalismo a la gran línea popular, el símbolo mismo de la identidad antieuropea, es una traducción del nombre que le ponían a la tela los importadores franceses, *ponceau*, de modo que el grito de guerra de las masas federales es en realidad un galicismo.

Una traducción.

Una palabra extranjera. Hay muchísimos ejemplos. Cuando aparece la primera edición de la segunda parte del *Martín Fierro* en la contratapa hay una publicidad de la Librería de Hernández. Hernández pone un aviso de su librería, la Librería del Río de la Plata, y eso ya es sensacional si uno lo piensa, pero a la vez en ese anuncio se dice que la librería consigue todos los libros extranjeros recién aparecidos en Francia y en Inglaterra, novedades europeas en su lengua original, que están a disposición de la distinguida clientela, etc., etc. Libros franceses e ingleses anunciados en la contratapa del *Martín Fierro*, para mí esa mezcla es la tradición argentina.

¿Se ha empobrecido hoy el debate en relación con las ideas que circulaban en los años 60?

Yo diría que la nueva marca en el discurso intelectual es una suerte de conformismo general y de sometimiento al peso de lo real. En lo que se llama «los 60» había un espacio de reflexión diferente que, por no estar conectado a la política

inmediata, permitía poner en el centro del debate temas que hoy han sido clausurados, como el de las transformaciones y la revolución.

Usted dijo una vez: «Cuando se ejerce el poder político se está imponiendo una manera de contar la realidad». ¿Cómo se contó la realidad desde el poder durante la dictadura? ¿Qué discurso se ha impuesto ahora?

El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato «médico»: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror.

¿En qué momento cambia ese relato?

Con la transición de Bignone a Alfonsín. Ahí se cambia de género. Empieza a funcionar la novela psicológica, en el sentido fuerte del término. La sociedad tenía que hacerse un examen de conciencia. Se generaliza la técnica del monólogo interior. Se construye una suerte de autobiografía gótica en la que el centro era la culpa; las tendencias despóticas del hombre argentino; el enano fascista; el autoritarismo subjetivo. La discusión política se internaliza. Cada uno debía elaborar su relato autobiográfico para ver qué relaciones personales mantenía con el Estado autoritario y terrorista. Difícil encontrar una falacia mejor armada: se empezó por democratizar las responsabilidades. Resulta que no eran los sectores que tradicionalmente impulsan los golpes de Estado y sostienen el poder militar los responsables de la situación, sino ¡todo el pueblo argentino! Primero lo operan y después le exigen el remordimiento obligatorio.

¿Cómo se ha reflejado todo eso en la literatura?

Bueno, la literatura no refleja nada. Hace otra cosa. La novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder. Las reproduce. Por momentos la ficción del Estado aventaja a la novela argentina. Los servicios de informaciones manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces que la mayoría de los novelistas argentinos. Y suelen ser más imaginativos. El único que los mantuvo a raya fue Roberto Arlt: les captó el núcleo paranoico. El complot, el crimen, la falsificación son la esencia del poder en la Argentina: eso narra Arlt. Escribió una

obra que va a durar lo que dure el Estado argentino. Sus novelas son el doble microscópico y delirante del Estado nacional.

¿Hay una imagen para usted que condense el tiempo de la dictadura, la forma en que lo vio?

Tengo una imagen. Aunque primero, en realidad, hay un viaje. A fines de 1976 me fui a enseñar a la Universidad de California, un semestre, en La Jolla, el pueblo donde vivió Chandler. Y decidí volver.

No exiliarse.

Volver. Pero ésa es otra historia. En junio del 77 vuelvo, salgo a caminar por la ciudad. Con esa mirada única que tiene uno cuando vuelve a un lugar después de mucho tiempo. Lo primero que me llama la atención es que los militares cambiaron el sistema de señales. En lugar de los viejos postes pintados de blanco que indicaban las paradas de colectivos han puesto unos carteles que dicen: «Zona de detención». Tuve la impresión de que todo se había vuelto explícito, que esos carteles decían la verdad. La amenaza aparecía insinuada y dispersa por la ciudad. Como si se hiciera ver que Buenos Aires era una ciudad ocupada y que las tropas de ocupación habían empezado a organizar los traslados y el asesinato de la población sometida. La ciudad se alegorizaba. Por lo pronto ahí estaba el terror nocturno que invadía todo y a la vez seguía la normalidad, la vida cotidiana, la gente que iba y venía por la calle. El efecto siniestro de esa doble realidad que era la clave de la dictadura. La amenaza explícita pero invisible que fue uno de los objetivos de la represión. «Zona de detención»: en ese cartel se condensa la historia de la dictadura.

Otra vez el relato del Estado.

Una estructura que dice todo y no dice nada, que hace saber sin decir, que necesita a la vez ocultar y hacer ver. Y el tipo de lenguaje, el uso estatal de la lengua. Porque nos podemos pasar dos días eligiendo nombres para la parada de ómnibus y vamos a encontrar muchos pero no creo que se nos vaya a ocurrir una solución tan sofisticada y manierista. Ahí actuó el contexto de modo cifrado y enigmático, como pasa siempre. Todos sabemos lo que significaban «las zonas» en las que los militares habían dividido el país para que los grupos «de detención» actuaran libremente. En esa expresión se sintetiza una relación entre el lenguaje y la situación política. ¿Qué pasó con el lenguaje después que pasaron los militares? Ésa es una cuestión a pensar. Y si pensamos en la continuidad más que en el corte, no deja de ser notable que esos carteles sigan todavía hoy en la ciudad de Buenos Aires, como recordatorios involuntarios de lo que fue la época de la dictadura.

La literatura y la vida[13]

Leyendo sus libros y alguna declaración, encuentro que aparecen como dos sentimientos opuestos; por un lado la conciencia de lo ridículo del acto de escribir, la burla —el escritor como un *clown*—; pero al mismo tiempo algo así como la sublimación de la escritura hasta que puede llegar a decir «sólo lo que me interesa es literatura». ¿Cómo se resuelve todo eso?

De algún modo por ese lado pasaría la relación entre la escritura y la vida. Y ésta es una cuestión de la que se viene hablando desde que la literatura empezó. Curiosamente. Es como si instantáneamente se estableciese esa relación que, por supuesto, no tiene ningún sentido. De todos modos la escritura tiene una ventaja sobre la vida, porque en la escritura se pueden hacer borradores. Todos hemos pensado alguna vez qué hubiera pasado si nos hubiésemos acercado a esa mujer de otra manera, si hubiésemos hecho un gesto que no hicimos… Pensamos en haber vivido lo que se vivió como si fuese un borrador, algo que puede ser transformado. La escritura es el lugar donde los borradores de la vida son posibles, tal vez por eso se hace literatura. Ahora, eso al mismo tiempo es muy ridículo. Eso es ser un *clown*, porque supone algo tan irrisorio como pretender que se puede reconstruir en una especie de laboratorio y con palabras la experiencia. Y es ridículo pero tiene, sin embargo, una carga de pasión que hace que escribir sea una de las experiencias más intensas de la vida. Eso explica de algún modo esa ambigüedad a la que se refiere.

Toda esa ambigüedad parece estar en Renzi como personaje y en cómo lo trata, tomándolo en serio y despiadadamente al mismo tiempo. ¿Qué hay de autobiográfico en Renzi?

Renzi está construido con algo que yo veo en mí con cierta ironía y con cierta distancia. En el sentido de que a Renzi sólo le interesa la literatura, habla siempre con citas, vive «literariamente» y es lo que yo espontáneamente hago o quiero hacer pero que controlo a través de mi conciencia política, digamos, una relación diferente con la realidad. Entonces es como si de entrada el personaje se hubiera constituido como el lugar desde el cual el mundo puede ser visto desde el estilo, desde las tramas. En este sentido Renzi es una autobiografía. Hay una zona propia, pero en estado puro, ahí. Claro que Renzi es también un tipo de personaje, un tipo de héroe que se reitera en la

literatura.

Está emparentado con Jorge Malabia.

Claro, por ejemplo el Jorge Malabia de Onetti; pero es que hay ahí toda una genealogía literaria que viene del Stephen Dedalus de Joyce, de Quentin Compson de Faulkner, el joven esteta, frágil y romántico que trata de ser despiadado y lúcido. Ese personaje se enfrenta con el horror y la desilusión. Antes que nada yo diría que es una forma de enfrentar la experiencia. *Respiración artificial* se escribió como la educación de Renzi, la educación de un tipo que mira el mundo desde la literatura y que pasa por una iniciación. Ése sería el punto en que el personaje se construye. Después es un tono, sin efecto de estilo.

Usted dijo alguna vez que «la literatura es un tono».

Sí, una especie de voz que narra. Llamo tono a un ritmo del lenguaje que nos permite narrar. Yo sé cuál es el tono que tiene Renzi, y ese tono es el que construye la historia.

Renzi es un joven y aparece siempre como un «iniciado». ¿Puede envejecer Renzi?

Estoy escribiendo una novela con esa situación, el héroe que ha vivido, que está en el final. Es una novela que se construye en el futuro, pero el único dato del futuro es colocar este personaje que está envejecido.

La vejez en Renzi ¿implica el fracaso?

Bueno, el fracaso supone que uno ha querido vivir otra vida. Hay algo que se quiso hacer y no se pudo. Una suerte de vida paralela, de vida posible que no se llega a realizar pero que anula el sentido de lo que realmente se vivió. La novela trata sobre las vidas posibles. Por lo tanto trata sobre el fracaso. Renzi, como yo mismo, ha escrito un diario durante toda su vida y en un momento dado se encierra a leerlo. Lee fragmentos distintos de épocas distintas. Pasa de una situación a otra de su vida. La memoria está escrita y es como un mapa. Eso es lo que he escrito hasta ahora. Imagino que sí, que lo que va saliendo es esa mirada, no muy distinta de la que tiene siempre, pero es una mirada más suicida quizá.

Ese fracaso —«suicidio»— ¿ocurre por Renzi mismo o hay algo, el medio, la historia, que lo derrota?

Toda vida es un proceso de demolición, decía Fitzgerald. Uno es como un plato rajado, nunca se sabe del todo en qué momento se empezó a debilitar: Renzi busca en su diario los rastros de esa ruptura. Funciona como un detective que investiga un

crimen. En este sentido los acontecimientos que «explican» esa situación son el enigma del relato. Pienso mucho en la estructura de *El gran Gatsby*: la historia se construye sobre un secreto que es preciso descifrar. Por supuesto es la misma estructura de *El corazón de las tinieblas*. Y siempre son historias de fracasos.

Hay algo que me gustaría que dijese en relación con esto. En *Respiración artificial* hay como una línea que me interesó mucho, aunque no la he visto muy comentada. Es la parte no sé si llamarla histórica o de destino argentino que aparece. Querría saber si además de ese fracaso personal de Renzi como víctima hay el fracaso de un proyecto mayor.

Esa pregunta está bien planteada, aunque yo no diría que tengo un propósito deliberado. Yo no dije: estamos viviendo una situación así y yo tengo que escribir…

No, no es eso…

Pero es que podría ser también legítimo, pero no fue así. En realidad empecé trabajando la novela con la idea de hacer un archivo. Me tentaba la idea del archivo como forma. Necesitaba una fuente histórica que me sirviera de base para el archivo y entonces empecé a armar un personaje, que es Ossorio. La idea era trabajar con un personaje que fuera la inversa de Sarmiento. O sea el que perdió, no el que llegó primero. Alguien que fue compañero de Sarmiento, que hace el exilio y demás, pero que en lugar de volver después de caído Rosas, de ser presidente, se mata. Este personaje es el que en *Respiración…* arrastraría la problemática de la historia argentina.

Ahora que tocamos el tema político en literatura quería preguntarle sobre un artículo suyo, creo que lo leí en *Crisis*, donde refiriéndose a Rodolfo Walsh, a quien ubicaba en la mejor tradición de la literatura política argentina, señalaba que «la lección de Walsh fue que para escribir sobre política lo mejor era abandonar la literatura». Recuerdo esto porque me llamó la atención en cómo usted escribió *Respiración artificial*, en la que entre muchas otras cosas hay una profunda reflexión de tipo ideológico.

Lo que yo planteaba en ese artículo es que existe una tradición de literatura argentina que dice que para hacer política con la literatura no hay que hacer ficción. Que la palabra verdadera es la palabra que pesa, que lo demás tiene una eficacia relativa. Que si uno quiere intervenir en la política tiene que borrar la ficción. Y esto viene del *Facundo*. Entonces, ocurre que hay en la Argentina muchos debates en los que se pretende poner el asunto de la eficacia de la literatura en términos de la representación directa de la realidad. Yo creo que para la representación directa es mejor la no ficción. No sé si en Uruguay este debate toma formas tan simples. Quizá no, porque ustedes tienen mejores escritores. Están Felisberto y Onetti, y no es tan sencillo que alguien vaya a hablar de «realismo». Entonces, dejando de lado los problemas del supuesto efecto inmediato y directo de la literatura, puedo estar de acuerdo en que *Respiración artificial* es una novela política. Pero a mí me parece que la ficción tiene otra manera de trabajar la política que cuando se la escribe con una

óptica «realista» o «periodística».

Es que puede dar mayor complejidad, eso es al menos lo que sentí leyendo *Respiración artificial*.

Claro que sí. Pero prefiero no ponerme como ejemplo. Si se piensa en Roberto Arlt, se ve que Arlt es la verdadera literatura política. Un tipo que nunca hablaba de Yrigoyen, que nunca hablaba de lo inmediato, que nunca hablaba de lo que estaba pasando. Y en su tiempo había, claro, muchos otros que estaban escribiendo novelas simultáneamente con él, que hablaban de las huelgas y de los conflictos y los contenidos inmediatos; pero fue Arlt el que captó el núcleo secreto de la política argentina, y escribió una novela que se lee hoy y parece que se escribió ayer. Eso es la literatura política. Eso es la ficción política. Capta el núcleo secreto de una sociedad. Funciona, digamos así, transformando esos elementos que son los núcleos verdaderos, los núcleos de interpretación.

En «El otro país» de *Prisión perpetua*, saca un mapa de Manhattan. Creo que no difiere mucho de ese otro mapa de París con el que juega Mami en *La vida breve* de Onetti. ¿Cree que esa coincidencia puede permitirnos ver algo así como una metáfora de la marginalidad literaria del Río de la Plata?

Yo no había pensado en esa relación, aunque admiro muchísimo *La vida breve*. Ahora se puede pensar que la aparición de los mapas de esas dos ciudades pueda quizá figurar lo que sería la nostalgia del lugar perdido. Uno no necesita un mapa para la ciudad donde nació, uno necesita un mapa para el lugar donde es extranjero. El mapa es la metáfora de que se es un forastero. Si aparece el mapa quiere decir que alguien está ahí perdido. Quizá (se ríe) uno podría rastrear los mapas circulando por la literatura latinoamericana como una forma de ver hasta dónde estamos siempre llegando a lugares que no conocemos.

Es que también hay una coincidencia en su caso y en el de Onetti en la manera en que aparecen esos mapas, que son mapas viejos, gastados, que se miran recurrentemente, con los que se cumple como con un rito. ¿Qué puede tener eso que ver con una forma de tradición literaria?

Se establece una relación en la que por supuesto yo no había pensado. Una tradición literaria es algo que construye el que lee desde afuera. Yo quizá, simplemente, pensé en un tipo como Ratliff, que se había quedado pegado a un país que no era el de él, y el único dato que le queda de lo que perdió es ese mapa, y entonces cuando se emborracha se pone a mirarlo y a recordar.

Yo pensaba en un tema que usted ha abordado especialmente: el de un lenguaje que se crea a partir de una tradición muy compleja que es la que lo va construyendo. Y allí el ejemplo de esos mapas prestigiados pero gastados; Onetti leyendo a Céline, Mami con su mapa de París, y ese mapa de Manhattan de Ratliff que puede ser también su acercamiento temprano a la literatura norteamericana.

Claro. Por supuesto Ratliff es para mí la literatura norteamericana. ¿Cómo

convertir toda una literatura en un acontecimiento personal? En un hecho vivido. Ratliff se construye por ese lado. Siempre me acuerdo de una frase de Sklovski sobre este asunto: «Las musas son la tradición literaria», decía, ¿no? La inspiración se construye a partir de lo que se ha escrito antes, cada vez se escribe con toda la literatura. Digamos que en algunos de mis relatos o en ciertos episodios de *Respiración artificial* he tratado de convertir la relación con esos fantasmas en anécdota. Hacer una intriga policial, digamos, a partir de mi relación con Roberto Arlt.

Justamente quería que me hablara de cómo se da en su escritura esa inclusión de la tradición literaria —las musas de Sklovski— en la historia que se cuenta. Cuando aparece como tema explícito de la ficción, como el encuentro Kafka-Hitler en *Respiración artificial*, o la aventura de Arlt en el *Homenaje*, su manuscrito perdido que uno casi siente la necesidad de salir a confirmar.

Las «versiones».

La historia falsa.

La manera en que yo puedo responder a su pregunta es contando cómo salen esas historias. En la historia de Roberto Arlt yo quería contar la historia de un tipo al que lo único que le había pasado en la vida era que lo había conocido a Arlt. Es la vida de muchos que viven en el anonimato de la ciudad, y que conocieron a alguien y que hablan de eso todo el día. Quería escribir sobre alguien que en un bar, el Ramos, se hacía pagar copas, y a cambio hablaba de Arlt.

Kostia.

Kostia. Empecé esta historia y de ahí surgió la necesidad de crear un Arlt que era el Arlt que inventa ese tipo. Y seguí adelante con esa línea. Ése fue el origen del relato que después se transformó en esto que es ahora. En el caso de Kafka-Hitler, yo estaba leyendo un libro sobre el nazismo. Una muy buena historia del nazismo. Fue en el año 76, y no es extraño que se me diese por leer un libro sobre los nazis. Y el autor dice que hay un año en la vida de Hitler del que no se sabe nada, e insinúa que pudo haber pasado por Praga. Y el que saltase Praga en ese texto anunció inmediatamente la presencia de Kafka. Y recuerdo que anoté en mi diario: «Fue a Praga y se encontró con Kafka». Pasaron dos años y empecé a escribir la novela, y eso que había quedado olvidado volvió y se convirtió en anécdota. Ése es el origen; después, claro, se puede ver y buscar la relación entre historia y literatura.

Esa manera de usar la literatura, la historia, sus personajes, es una constante significativa en lo que escribe. Bueno, yo me preguntaba partiendo de algo que usted dijo sobre Borges. Dijo que en Borges hay una erudición ostentosa, lo que es cierto. Y entonces pienso que esa erudición Borges la explicaba o la ilustraba con una especie de biografía personal desde la biblioteca inglesa de su infancia, etc. Y que, al contrario, Piglia ostenta esa especie de erudición, falsa, apócrifa, pero que siempre está como

oculta de su biografía, como ese silencio que hay sobre su vida.

Permítame que abra un paréntesis para referirme a lo de Borges. Yo por un lado veo en todo el manejo de la erudición de la cultura algo un poco delirante, una tradición argentina. Se encuentra en Lugones, en Sarmiento, en Martínez Estrada, en el mismo Arlt. Borges lleva al límite esa tradición, la vacía casi, es la erudición como pura forma. Ahora, en mi caso es una relación rara con lo que podríamos llamar la cultura olvidada. Vengo de una familia donde la literatura tiene un lugar muy secundario. Un lugar lateral, digamos, condensado en la historia del padre de mi padre, que fue muy amigo de Chiappori, quiero decir que era masón y frecuentaba el mismo círculo teosófico o seudofilosófico, la Biblioteca Leibniz de Almagro. Bueno, mi casa estaba llena de folletos y manuales de divulgación y libros de filosofía editados por el Círculo Socialista de Almagro, que habían quedado atados con hilo sisal en el galpón de casa. Empecé a leerlos en la mitad del secundario; ahí está por supuesto condensada toda la erudición delirante y las mezclas más extravagantes que me gustan en Arlt y en Borges y por supuesto también en lo que yo hago, o al menos en lo que me gustaría hacer. Pero usted sabe que cualquier información de la infancia sirve siempre como causa.

Manes del psicoanálisis.

Claro, la infancia explica todo. Si digo que leía mucho, ésa es la causa de que hoy escriba, y si no, también es la causa. Por ahí no hay problema. Pero ésa es la realidad, que hay en mi casa una circulación muy relativa de la literatura, no hay nada que pueda hacer prever o al menos desear que yo me metiera por ahí. El galpón donde estaban los libros de mi abuelo era el lugar de la casa donde se guardaban los objetos abandonados, sin uso, los muebles que iban quedando de los parientes muertos. No era, digamos, la pieza más prestigiosa de la casa, pero seguro que era la más atractiva.

Siempre hay algún lugar posible.

Claro. ¿Y quién no tiene un abuelo? Digamos, en fin, que la relación que uno puede establecer con el pasado y las cartas y los libros de su abuelo es igual que la que puede establecer con las tradiciones literarias, verdaderas o falsas: siempre hay un galpón con libros atados con hilo sisal, siempre hay una biblioteca popular en Almagro que tiene el nombre de Leibniz.

Ficción y política en la literatura argentina[14]

En la Argentina la novela es tardía. Llega, según algunos, en los barcos, con los inmigrantes. ¿Qué podían hacer los paisanos en la llanura, salvo cantar sus penas? «Es un telar de desdichas cada gaucho que usté ve», decía Fierro. El Viejo Vizcacha, de todos modos, es uno de los grandes narradores del siglo XIX. Una especie de Huckleberry Finn escéptico y envejecido, que está de vuelta. Habla con proverbios: cada uno de sus dichos y consejos es la ruina de un gran relato perdido. Mixturado entre los perros, muerta toda experiencia, cuenta sus cuentos morales, miniaturas cínicas de la verdad. Sus narraciones se condensan en una sola frase, sentenciosa y ruin. De vez en cuando traza, en el polvo, con la mano abierta, rayas indescifrables.

Nadie puede escribir en el desierto, piensa Sarmiento. Mejor sería decir: en la pampa, los únicos que escriben son los viajeros ingleses. Ellos cuentan lo que ven: en otra lengua, con otros ojos. El campo es como el mar; en estas tierras claras, octubre y no abril es el mes más cruel.

¿Y los indios? Cuando uno lee el libro de Mansilla sobre los ranqueles (escrito en 1871, antes de la gran masacre) encuentra los rastros de esas sociedades sin Estado que ha estudiado Pierre Clastres. Tribus nómades, sin relaciones de obediencia, ni formas fijas. El poder está separado de la coacción y de la violencia. La particularidad más notable del jefe ranquel es su falta casi completa de autoridad; nunca está seguro de que sus órdenes serán ejecutadas. Esa fragilidad de un poder siempre cuestionado define el ejercicio de la política. En un sentido se podría decir que se trata de una de esas sociedades con un mínimo de política a las que aspiraba Bertolt Brecht. Porque ¿qué sería este dominio privado de los medios de imponerse? Un poder incierto, basado en el convencimiento, en la verdad del otro, en la creencia. En el poder de la palabra. En esas sociedades el Estado es el lenguaje. El talento verbal es una condición y un instrumento del poder político. El jefe es el narrador de la tribu. Cada día, al alba o al atardecer, cuenta historias que suceden en otro tiempo y en otro lugar y así alivia las penurias del presente y construye las esperanzas del porvenir.

En esas sociedades que han sabido proteger el lenguaje de la degradación que le infligen las nuestras, el uso de la palabra más que un privilegio es un deber del jefe.

El poder otorgado al uso narrativo del lenguaje debe interpretarse como un medio que tiene el grupo de mantener la autoridad a salvo de la violencia coercitiva. Incluso el relato del jefe no tiene por qué ser escuchado y a menudo los indios no le prestan la menor atención. Juegan, discuten, se ríen, mientras el poder les habla. A veces el cacique habla de eso: de las desdichas que producen la indiferencia y la soledad. Como Kafka, el jefe narra para la muerte, para que sus palabras se pierdan en el vacío. Pero, como un personaje de Kafka, ese hombre, prisionero de sus súbditos, sigue, todos los días, construyendo sus bellos relatos sin ilusión. Y porque a pesar de todo sigue hablando, todos los días, al alba o al atardecer, logra que sus historias entren en la gran tradición y sean recordadas por las generaciones futuras. Hasta que por fin un día la gente lo abandona: alguien, en otro sitio, en ese mismo momento, está hablando en su lugar. Entonces su poder ha terminado.

En el desierto, dice Mansilla, mandan los narradores, los que saben transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir.

¿Y en la civilización? Allí la historia es otra. La ficción aparece como antagónica con un uso político del lenguaje. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas: responsabilidad, necesidad, seriedad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción se asocia con el ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, lo que no se puede enseñar; se asocia con el exceso, con el azar, con las mentiras de la imaginación como las llama Sarmiento. La ficción aparece como una práctica femenina, una práctica, digamos mejor, antipolítica. (No hay nada más alejado de los lugares de poder que una mujer en la Argentina civilizada del XIX. Basta pensar en la madre de Sarmiento, tejiendo en su telar de desdichas, bajo un árbol, en el patio de la casa, compitiendo sin esperanzas con las telas importadas de Manchester que su hijo ve como el signo mismo de la civilización; retenida, la mujer, en un uso arcaizante de la lengua, y a ese español materno la prosa de Sarmiento le debe todo).

El espacio femenino y el espacio político (todo eso está, por supuesto, en *Amalia* de Mármol). O si ustedes quieren, la Novela y el Estado. Dos espacios irreconciliables y simétricos. En un lugar se dice lo que en el otro lugar se calla. La literatura y la política, dos formas antagónicas de hablar de lo que es posible.

Sarmiento expresa mejor que nadie la concepción de una escritura verdadera que sujeta la ficción a las necesidades de la política práctica: escribe desde el Estado (futuro) y en *Facundo* usa la ficción con toda suerte de artimañas y la define como la forma básica que tiene el enemigo de hacer la historia. Para Sarmiento la ficción condensa la poética (seductora) de la barbarie.

Macedonio Fernández es la antítesis de Sarmiento. Invierte todos sus presupuestos, quiero decir, invierte los presupuestos que definen la narrativa argentina desde su origen. Une política y ficción, no las enfrenta como dos prácticas irreductibles. La novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica. Por eso en el *Museo de la novela de la Eterna* hay un Presidente en el centro de la ficción. El

Presidente como novelista, otra vez el narrador de la tribu en el lugar del poder. La utopía del Estado futuro se funda ahora en la ficción y no contra ella. Porque hay novela hay Estado. Eso dice Macedonio. O mejor porque hay novela (es decir, intriga, creencia, bovarismo) puede haber Estado. Estado y novela ¿nacen juntos? En Macedonio la teoría de la novela forma parte de la teoría del Estado, fueron elaboradas simultáneamente, son intercambiables.

Macedonio Fernández encarna antes que nadie (y en secreto) la autonomía plena de la ficción en la literatura argentina. *El Museo de la novela* se escribe, se reescribe, se anuncia, se posterga, se publica fragmentariamente, se vuelve a escribir y a postergar entre 1904 y 1952, hasta que en 1967, quince años después de la muerte de Macedonio, se publica una versión. Por encima pasan Gálvez, Payró, Lynch, Güiraldes, Mallea, mientras abajo, en la cueva, el viejo topo cava la tierra. En el mundo inédito de ese museo secreto se arma la otra historia de la ficción argentina: ese libro interminable anuncia la novela futura, la ficción del por venir. Los prólogos proliferan en el *Museo*: Macedonio está definiendo una nueva enunciación; construye el marco de la novela argentina que vendrá.

Arlt, Marechal, Borges: todos cruzan por la tranquera utópica de Macedonio.

Muchos de nosotros vemos ahí nuestra verdadera tradición. Pensamos también que en esos textos se abre una manera distinta de ver las relaciones entre política y literatura. Para muchos de nosotros, quiero decir, Macedonio Fernández (y no Manuel Gálvez) es el gran novelista social.

No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad.

Contra la resignación del compromiso realista, el anarquismo macedoniano y su ironía. ¿Cómo no recordar la comuna que Macedonio Fernández, Julio Malina y Vedia y algunos más (entre ellos el padre de Borges) intentaron fundar en una isla del Paraguay? De esa experiencia queda *La nueva Argentina*, el libro que Malina y Vedia escribió veinte años después. Y toda la obra de Macedonio. Que puede ser leída como la crónica de esa sociedad utópica. Los papeles de Macedonio Fernández son el archivo de una sociedad utópica.

La literatura construye la historia de un mundo perdido.

La novela no expresa a ninguna sociedad sino como negación y contrarrealidad. La literatura siempre es inactual, dice en otro lugar, a destiempo, la verdadera historia. En el fondo todas las novelas suceden en el futuro.

Si la política es el arte de lo posible, el arte del punto final, entonces la literatura es su antítesis. Nada de pactos, ni transacciones, la única verdad no es la realidad. Frente a la lengua vigilante de la *real-politik*, la voz argentina de Macedonio Fernández.

«Emancipémonos de los imposibles —decía—, de todo lo que buscamos y creemos a veces que no hay, y peor aún que no puede haber. Nada entonces debe

detenernos en la busca de la solución plena, sin restricciones, ni resabios irreductibles».

La ficción argentina es la voz de Macedonio Fernández, un hilo de agua en la tierra seca de la historia.

Esa voz *fina* dice la antipolítica, la contrarrealidad, dice el espacio femenino, los relatos del cacique ranquel, dice los rhînir de Borges, los filósofos barriales de Marechal, la rosa de cobre de Roberto Arlt. Habla de lo que está por venir.

La tradición de esa política que pide lo imposible es la única que puede justificarnos.

Más allá de la barbarie y del horror que hemos vivido, en algunas páginas de nuestra literatura persiste una memoria que nos permite, creo, no avergonzarnos de ser argentinos.

Sobre Faulkner[15]

JOSEPH URGO: En los Estados Unidos se ha desarrollado un debate entre los estudiosos de Faulkner en torno a la relación de Faulkner con la ideología norteamericana. En más de un sentido Faulkner ha sido calificado de conservador, de reaccionario, de liberal o de radical y no existe un consenso con respecto a Faulkner y a su ideología. ¿Podría usted hacer algún comentario sobre esta dimensión de la escritura de Faulkner? ¿En qué sentido ve usted a Faulkner como una voz americana (es decir estadounidense)? ¿Acaso la voz de Faulkner es la de los Estados Unidos?

RICARDO PIGLIA (RP): Faulkner pertenece a la tradición de los grandes escritores «reaccionarios» del siglo XX como Borges, Pound, Mishima o Céline, definidos básicamente por el anticapitalismo y consecuentemente por el antiliberalismo. Son escritores que, desde posiciones y criterios distintos, han resistido el proceso de mercantilización de la sociedad y han defendido valores precapitalistas y en muchos casos han sido antidemocráticos. Me parece que Faulkner es el que mejor ha dramatizado estos conflictos en su obra. De hecho construyó un mito sobre los valores perdidos y el horror al dinero. La tensión entre los Sartoris y los Snopes define, como sabemos, la gran saga social de Faulkner (*Flag in the Dust*, *Sanctuary*, *The Hamlet*, *The Town*, *The Mansion*). Los valores vencidos del Sur, la óptica «arcaica» y aristocrática, son el fundamento de una crítica violentísima a la moral pragmática del capitalismo. Por ese lado Faulkner interesa a los marxistas (de hecho en la Argentina *The Hamlet* fue publicada por una editorial cercana al partido comunista). Muchos de los elementos arcaizantes de la novela «latinoamericana» (centralmente García Márquez) heredaron de Faulkner esa perspectiva.

JOSEPH URGO: Si uno va a Oxford, Mississippi, se puede ver la ciudad en la que se formó Jefferson. Los paseos turísticos incluyen la visita a lugares como Frenchman's Bend, Sutpen's Hundred, la casa de los Campson, etc., para ver los «originales». Muchos dirán que no se puede conocer verdaderamente a Faulkner si no se hace el peregrinaje hasta Mississippi. Ahora bien, si se tiene en cuenta lo que se dice en *Respiración artificial* y en *Absalom, Absalom!*, en cuanto a la relación entre distancia y conocimiento, ¿podría usted decirnos algo sobre este tema de las fuentes biográficas y la ficción? En otras palabras, ¿hace falta conocer Mississippi para conocer a Faulkner? ¿Y (podrá usted imaginar lo que viene ahora seguramente) hace falta conocer la Argentina para conocer a Piglia?

RP: No hace falta, creo. La literatura se construye sobre las ruinas de la realidad.

Las ciudades de la literatura han existido pero ya están destruidas. Todas son como la Ítaca de Odiseo, lugares reales que se han perdido. Por eso cuando uno recorre un lugar que ha leído (por ejemplo el Buenos Aires de Borges o de José Bianco) sólo encuentra fragmentos, como si se tratara de recuerdos de infancia. Todo es más nítido en la literatura, todo parece más amplio y más misterioso. Cuando estuve en Cambridge, Massachusetts, y busqué los barrios por donde había andado Quentin Compson (y donde había encontrado a la nena perdida), lo único que encontré fueron restos y calles vacías.

M.ª DEL CARMEN HERNÁNDEZ: Las obras de W. F. representan de algún modo el lado oscuro, derrotista, de los Estados Unidos, poniendo en juego los conceptos de centro y de periferia socioculturales. *Respiración artificial* podría verse como un intento de apropiarse de la tradición literaria, para proponer luego un concepto no canónico de literatura nacional. ¿Hay en ese sentido un diálogo con Faulkner?

RP: Siempre me pareció fundamental lo que dice Faulkner en la introducción de 1933 a *The Sound and the Fury*: «Escribí este libro y aprendí a leer». La idea de que escribir cambia el modo de leer y de que un escritor construye la tradición y arma su genealogía literaria a partir de su propia obra. No importa el valor «objetivo» de los libros: el canon de un escritor tiene que ver con lo que escribe (o con lo que quiere escribir). La red de Faulkner incluye, digamos, la traducción inglesa de la Biblia por el rey James, la prosa de Conrad, ciertos climas de Nathaniel Hawthorne, las técnicas de Joyce, etc., pero lo único que permite unir esos textos y armar una trama (o una tradición) es la escritura de Faulkner. El lugar desde el cual Faulkner leía la cultura (el contexto afrancesado y periférico del Sur) lo ayudó a definir una posición: estaba fuera de lugar y veía todo desde afuera y no tenía nada que ver con la vida literaria del Este. Podía leer de otro modo («como un campesino», según él mismo decía con una ironía muy sofisticada) porque estaba en otro lugar. Esa combinación de leer «como un escritor» (y no como un intelectual) y leer «como un campesino» (y no como un hombre de letras) hace de Faulkner un lector extraordinario. Por ejemplo todo lo que dice sobre la literatura contemporánea es muy inteligente. (Joyce debe ser el escritor más estudiado del siglo XX, pero nadie lo leyó tan bien como William Faulkner).

M.ª DEL CARMEN HERNÁNDEZ: El narrador primordial de *Respiración artificial* es el de primera persona. ¿Facilitó esa elección la fusión de crítica y novela?

RP: Pienso ante todo en la figura (policial pero también, digamos así, literaria) del investigador. Una primera persona que no narra su propia historia, es decir, una primera que cuenta la historia de otro (en mi caso Renzi que cuenta la historia de Maggi), una historia en la que está implicado y a la que conoce sólo parcialmente. Esa posición permite incorporar testimonios, pesquisas, citas, hipótesis que funcionan como las que un crítico construye cuando investiga en un libro o en una época. En

Absalom, Absalom! hay algo de eso: Quentin investiga la historia del Sur y la historia de Sutpen por medio de Rosa Colfield, y las teorías se mezclan con los hechos y las versiones. Como por otro lado en Faulkner, a menudo esa primera persona es plural, la investigación es siempre más compleja y más abierta.

M.ª DEL CARMEN HERNÁNDEZ: *Absalom, Absalom!* y *Respiración artificial* son novelas con afinidades, pero, al contrario que en la obra de Faulkner, los personajes femeninos de Respiración artificial (exceptuando a la mujer que escribe a Marconi) no tienen gran relevancia. ¿Cómo puede explicarse este silencio de la voz femenina en una novela que es paradigmática por su pluralidad de voces?

RP: Hay algunas voces femeninas muy importantes en *Respiración artificial*, la política y la literatura, por ejemplo, están realmente en manos de las mujeres en ese libro. Para mí lo más importante de un relato es lo que está oculto. En este sentido las mujeres son decisivas en la trama de la novela: empezando por la Coca, que desencandena (en sentido literal) la vida de Maggi, y terminando con Ángela, que al caer cierra la historia. Pero lo que no está narrado (según enseñan las novelas de Faulkner), lo que sostiene secretamente la intriga sólo debe ser revelado parcialmente (y nunca por el propio novelista).

M.ª DEL CARMEN HERNÁNDEZ: En *Absalom, Absalom!* se le atribuyen a Sutpen las siguientes palabras: «Aprendí muy poco, salvo que la mayoría de las acciones que puede realizar el hombre, sean malas o buenas, obtengan recompensa, alabanzas o reprobación, habían sido realizadas ya, y sólo podían aprenderse en los libros» / «*I learned little save that most of the deeds, good and bad both, incurring opprobium or plaudits or reward either, within the scope of man's abilities, had already been performed and were to be learned about only from books*». ¿Podría decirse que esa idea está también en Respiración artificial con alta carga metadiscursiva y dialógica?

RP: Una noción «faulkneriana» de la experiencia parece indicar que los hechos siempre vienen filtrados. Los acontecimientos no son nunca directos, cuando llegan ya han sido interpretados, por relatos de otros, por versiones inciertas, por voces que llegan del pasado y también, muy a menudo, por libros. (La Biblia en ese sentido funciona como un modelo, una suerte de plan o una rejilla que permite juzgar y comparar la experiencia cotidiana y prepararse a vivir lo que no se conoce). «Hay que leer el *Ulysses* con fe», decía Faulkner en la entrevista de la *Paris Review*: hay que leer la literatura con fe, es decir como un modelo de la vida, como un oráculo personal. Y eso han sido los libros de Faulkner para muchos de nosotros: formas de la experiencia, acontecimientos importantes en la vida personal.

BEATRIZ VEGH: ¿Cuáles han sido o son, en su opinión, los momentos y/o efectos clave de la recepción de Faulkner como «escritor de escritores» dentro de la narrativa argentina?

RP: Me parece que Sábato hace un uso muy eficaz del melodrama gótico «a la Faulkner» (con incesto, dramas familiares, guerras civiles, incendios) en *Sobre héroes y tumbas*. Antes Viñas (vía Sartre) trabajó ciertos usos faulknerianos del tiempo en su

novela «rural» (*Cayó sobre su rostro*), centrada en el tema también faulkneriano de un viejo caudillo que pertenece a otra época. Dalmiro Sáenz transcribía directamente los tonos de la prosa de Faulkner (traducido por Borges y por Aurora Bernárdez) en sus primeros cuentos (*Setenta veces siete*). Miguel Briante trabaja con mucha elegancia ciertos secretos de Faulkner en sus relatos de *Hombre en la orilla*. Antes de eso, está Onetti, pero Onetti (por desgracia) no es argentino…

BEATRIZ VEGH: En 1939 y 1940 la revista *Sur* publica dos cuentos de Faulkner: «Septiembre ardido» / «Dry Summer» (en agosto de 1939 y en el mismo número, a continuación uno de otro, de «La biblioteca total» de Borges) y «Sería espléndido» / «That Will Be Fine» (en diciembre de 1940). ¿A qué interés respondieron esas publicaciones y qué tipo de efecto de lectura pueden haber tenido en el medio cultural argentino? En Montevideo, la página literaria del semanario *Marcha* que dirigía por ese entonces Onetti publica en 1940 «Todos los aviadores muertos».

RP: Borges escribió sobre *Absalom, Absalom!* en enero del 37 en *El Hogar*, como ustedes saben, y percibió instantáneamente la importancia de Faulkner («*Absalom, Absalom!* es equiparable a *El sonido y la furia*. No sé de un elogio mayor»). Eso demuestra que se anticipó a casi toda la crítica norteamericana (Borges, claro, fue un lector único)… Hay que suponer que fue él quien introdujo a Faulkner en *Sur*, pero eso no está probado. Quizás el que habló de Faulkner en *Sur* fue Waldo Frank (escritor muy influyente en Buenos Aires en esos años)…, pero en ese caso persiste una incógnita: ¿qué podía ver el «progresista» Waldo Frank en la obra de Faulkner? (habría que investigar).

BEATRIZ VEGH: La traducción de «Dry Summer» no está firmada. ¿Se conoce el traductor? ¿Puede haber sido Borges que se preparaba para traducir *Las palmeras salvajes*?

RP: La mejor traducción de los cuentos de Faulkner (*These 13*) es de Aurora Bernárdez. Pero en 1939 ella era demasiado joven… Si las traducciones de *Sur* no están firmadas hay que suponer que son de José Bianco (o han sido revisadas por Bianco)… La traducción de Aurora Bernárdez acierta desde la áspera aliteración que elige para el título («Septiembre seco») y empieza así: «En el crepúsculo sangriento de septiembre, resultado de sesenta y dos días sin lluvia, el rumor de la historia, lo que fuese, corrió como el fuego en la paja seca»… No tengo aquí la revista *Sur* del 39, pero me parece difícil traducir mejor el comienzo de ese relato. («*Through the bloody September twilight, aftermath of sixty-two rainless days, it had gone like a fire in dry grass —the rumor, the story, whatever it was*»).

BEATRIZ VEGH: ¿Por qué, cómo, cuándo nace el diálogo entre Temple Drake —evocado en su texto— y la heroína de nombres múltiples de su cuento «Mata-Hari 55», y más tarde entre la misma Temple Drake y —nuevamente convocada, aquí junto a la Amalia de Mármol y la Molly de Joyce— la máquina femenina narradora de *La ciudad ausente*? Si se toma la terminología de Barthes (en *S/Z*) cuando éste distingue en el «personaje» —con su nombre civil, su biografía y su psicología— el lugar de pasaje de una «figura», configuración incivil, impersonal acrónica, de relaciones simbólicas: ¿cuáles serían los elementos figurales de Temple Drake que se reactivarían en sus personajes tanto en el

cuento como en la novela?

RP: Temple Drake es un personaje extraordinario, uno de los grandes personajes femeninos de la literatura: se escapa de la vida cotidiana, cruza la frontera (digamos así) y entra en una región perversa y oscura. Habitualmente son los hombres los que tienen experiencias: el que viaja es Ulises, Penélope se queda tejiendo en la casa. Temple Drake es una heroína feminista en sentido negativo, quiero decir, es el ejemplo de lo que le puede pasar a una mujer en una sociedad patriarcal (¡su padre es juez!) cuando quiere ser libre y seguir su deseo. Pero ella sale indemne. Está más allá de los valores masculinos: es un nuevo tipo de héroe norteamericano, hace la experiencia del mal y vuelve sin ser castigada. Lo mismo se puede decir de su doble Candace Compson (y de la fugitiva Quentin Compson II). Esas mujeres de Faulkner son las vengadoras posfreudianas de la gran Anna Karénina.

BEATRIZ VEGH: Leyendo algunas de sus declaraciones en entrevistas previas, *The Faulkner Journal* estaría interesado en que precisara y se extendiera en alguna de ellas. En «Novela y utopía» (*La Razón*, 15/9/1985) dice: «Tenía dieciocho años, había escrito dos o tres cuentos, leía todo el tiempo a Faulkner», y más adelante en la misma entrevista presenta a Emilio Renzi como «un Quentin Compson que vive en Almagro». Si acepta extenderse sobre estas declaraciones, ¿podría incluir en ese desarrollo la relación que establece entre la presencia de Faulkner en su relación escritura-lectura y el título elegido para esa entrevista?

RP: Por supuesto la lectura de Faulkner es uno de los grandes acontecimientos de mi vida. Empecé de un modo extraño, porque lo primero que leí fue *The Mansion*, que acababa de publicarse en esos días, año 1959. Me acuerdo que la edición de Random House estaba en una librería de Mar del Plata (!). Todavía hoy tengo la imagen nítida del libro en la vidriera del negocio en la calle San Martín, y del efecto que me produjo cuando empecé a leerlo. Tal vez no es de lo mejor de Faulkner, pero es un libro que me gusta mucho. Enseguida empecé a leer todo lo que pude conseguir y lo leí durante años. Creo que lo que más me impresiona de Faulkner es la autonomía del que narra: importa más la voz del narrador que la historia propiamente dicha. A menudo el narrador alucina, divaga, se va por las ramas, se olvida de lo que estaba narrando y vuelve a empezar. Una especie de narrador amnésico, medio borracho, perdido en el relato. Es extraordinario. La utopía en Faulkner es la búsqueda de un mundo que se ha perdido, que se trata de recordar y reconstruir como si estuviera sumergido en las ruinas del presente. La utopía importa porque es la antirrealidad, porque es un modo de no aceptar el mundo tal cual es y aspirar a otra cosa. Por eso Faulkner es un gran novelista (el gran novelista del siglo XX), porque aspira a una realidad más verdadera que la realidad en la que vivimos.

BEATRIZ VEGH: Otra —y última— declaración que nos gustaría que desarrollara aquí, en su carácter de lector onettiano, es por un lado la manera en que se concreta en la escritura de Onetti su tan mentada —por él y por los otros— admiración por Faulkner, y por otro la narrativización de la figura de Jorge Malabia en contrapunto con la de Quentin Compson y la de Renzi, y/o el contrapunto entre, por ejemplo, *Absalom, Absalom!* y *El astillero* y Respiración artificial. Dado que este número de TFJ ha

sido organizado desde Montevideo, demás está decir el muy especial interés que tienen para nosotros sus comentarios y análisis sobre este punto que, cumpliendo el proverbio, dejamos para el final.

RP: Me parece que Onetti saca de Faulkner la figura de un narrador que no entiende lo que narra y también la certidumbre de que el tono de la prosa define la trama (y no al revés). Para mí lo mejor de Onetti está en las *nouvelles*: ahí es único, más literario y más virtuoso que el propio Faulkner, un narrador excepcional, capaz de fragmentar una historia hasta convertirla en un destello de luz en un vaso. Jorge Malabia, como Renzi, como Quentin Compson, es un hijo de Stephen Dedalus (que a su vez es un hijo del príncipe Hamlet): el joven poeta, que detesta el mundo práctico y se niega a actuar. En *Juntacadáveres* me interesa más la historia de Jorge Malabia que la historia de Larsen; por lo demás no me gusta cómo termina sus días, prefiero el final de Quentin Compson, que se suicida (pero la degradación es el modelo de la tragedia para Onetti). «Él, Jorge Malabia, había cambiado. Compraba tierras y casas, vendía tierras y casas. Ya no sufría por cuñadas suicidas, ni por poemas imposibles. Ahora era un hombre abandonado por los problemas metafísicos, por la necesidad de atrapar la belleza con un poema o un libro». *El astillero* me parece ligado a *Santuario* (antes que a *Absalom, Absalom!*); la mujer con zapatos de hombre viene directo de ahí, lo mismo que la casilla de Gálvez. En *Respiración artificial* lo faulkneriano es el uso de una genealogía familiar como esqueleto de la intriga: la idea de que las historias se heredan de generación en generación está por supuesto en *Absalom, Absalom!* y en toda la obra de Faulkner.

Primera persona[16]

Respiración artificial, su primera novela, es de 1980, ¿por qué ese largo silencio hasta *La ciudad ausente*, interrumpido apenas por Prisión perpetua en 1988?

Por un lado está la cuestión concreta de cómo fue escrita *La ciudad ausente* (con todo el tiempo disponible) y por otro lado eso que yo llamo en broma «estrategia con el mercado», ya que carezco de estrategia con el mercado. Porque si hay una estrategia es justamente ésa: no estar. Cualquier marxista sabe que no se debe confundir la producción y la circulación. Son dos formas incompatibles y en esa diferencia se asienta toda la paradoja del valor. La sociedad por supuesto hace de cuenta que esa diferencia no existe y mira todo desde la superficie del mercado. En literatura esa distorsión es todavía más nítida. Son dos mundos antagónicos y la distancia se agrava cada vez más. Me parece que hay que tener clara la diferencia y no confundir lo que pasa en un lugar con lo que pasa en el otro porque si no uno corre el riesgo de «creerse» lo que la sociedad dice sobre la literatura y sus «valores». Macedonio es un ejemplo de lucidez frente a este asunto: tenía claros los dos campos y habló muy bien de esa división y construyó toda una teoría del pasaje (que es en realidad una teoría de la novela). Escribió toda su vida y sus libros están llenos de prólogos y de avisos al lector y de anuncios y opiniones sobre sus libros, pero en vida podríamos decir que se negó publicar. Me gusta ese ejemplo de escritor, el tipo que se pone fuera de circulación y trabaja tranquilo y sigue sus propios ritmos. El escritor que no piensa sus libros según el modelo del cliente al que hay que satisfacerle una demanda, sino según el modelo del lector que está buscando siempre un texto perdido en la maraña de las librerías.

¿Esa gran condensación de tramas presente ya en *Respiración artificial* pero mucho más en *La ciudad ausente* se vincula a una serie de relatos que se escriben y se retoman en todo ese tiempo?

Efectivamente, el tipo de libros que escribo condensan varias tramas y necesitan un tiempo que no se puede forzar. Empiezo con una historia y la dejo que se desarrolle y se transforme todo lo que puedo. Siempre me han gustado las novelas que tienen varias tramas superpuestas. Es una imagen que yo tengo muy fuerte en la

realidad, el cruce de las intrigas y en ese sentido ésta es una novela muy vívida, es decir, tengo la sensación, a veces de un modo físico, de que uno entra y sale de las historias, que a lo largo de un día y en la circulación, con amigos, con la gente que uno quiere, incluso con los desconocidos, se intercambian las historias, hay un sistema como de puertas que uno abre y entra en otra trama, que hay como una red verbal en la que se vive. Y que la cualidad central de la narración es ese fluir, ese movimiento como de fuga hacia otra intriga. He tratado de narrar ese sentimiento y yo creo que ése es el origen del libro.

La ciudad ausente, podría pensarse, desarrolla también esa idea narrativa que usted ha señalado en la literatura argentina (Macedonio, Marechal, Cortázar): la ausencia de una mujer como disparador metafísico.

Algo así. El héroe no soporta el mundo sin esa mujer y quiere construir otra realidad. Digamos que he tratado de poner en relación cosas que a menudo parecen antagónicas, como puede ser cierta política conspirativa, cierta violencia clandestina y la obsesión por una mujer. En ese sentido el núcleo básico de la historia es muy sencillo: un hombre ha perdido a una mujer y en su lugar arma un complot.

La ciudad ausente, tal como sus otras ficciones, dialoga con la tradición argentina —la ficcionaliza a veces—, pero al mismo tiempo construye una trama mucho más amplia que excede la tradición nacional. ¿Cómo definiría esa tradición?

Creo que la primera vez que yo pensé en eso fue hace muchísimos años, cuando empecé a entender qué tenían en común Borges y Arlt, porque en un momento dado me di cuenta de que en el fondo los dos están narrando realidades ausentes, trabajando la contrarrealidad. Ya sea la realidad de los conspiradores, de los inventores, o de los hermeneutas, los teólogos o los detectives, los dos están construyendo realidades ausentes, vidas alternativas. Ése es un elemento que a mí me interesa muchísimo como autonomía de la ficción y como politización de la ficción. Frente a la manipulación estatal de las realidades posibles (la política define lo que no se puede hacer), la novela ha estado siempre en guerra contra ese pragmatismo imbécil. Es por eso que la gente lee novelas, por la idea de que es posible otra vida y otra realidad. Ésa me parece a mí la tradición de la novela contemporánea, es decir, la tradición donde a mí me gustaría estar incluido.

¿Cómo describiría al lector ideal de su literatura?

Un lector que sabe más que el narrador, así se puede narrar más rápido. Por supuesto que existen muchos lectores y la gente lee novelas desde lugares distintos y por motivos múltiples, pero si tuviera que contestar a la pregunta sobre el lector ideal diría eso; narrar es jugar al póquer con un rival que puede mirarte las cartas.

En algún momento estableció una especie de juego en esta relación respecto de la competencia del lector. Estoy pensando en «Homenaje a Roberto Arlt», que atribuye a Arlt un texto de Andréiev. ¿Cómo leer ese gesto?

Como un desvío. La clave del relato no es ésa. ¡La clave de esa atribución está en Kostia antes que en Arlt! Pero ése es un secreto que no pienso revelar. Sólo digo que hay un secreto, porque me gustan las historias que tienen un punto ciego, no sólo que cuentan un secreto sino que tienen algo oculto que un único lector va a descubrir en el futuro.

¿Cómo se escribe la literatura, en el sentido más pragmático del término? ¿Cuáles son las condiciones ideales de trabajo?

Creo que las condiciones ideales son las que se han convertido en mitos generalmente denostados, como son «la torre de marfil» y «la isla desierta», que expresan bien el hecho de que es necesario un corte con lo real, si es posible un corte espacial, para que se pueda producir ese paso por el que cuando uno escribe es siempre otro. Hay quienes hacen el corte instantáneo, se sientan a escribir y ya están del otro lado. En otros casos hay un ritual que está destinado a lo mismo: a producir el olvido de lo real y el paso a ese lugar donde uno escribe con una voz que es mucho mejor que la voz que tiene, con una experiencia mucho más amplia, con una relación con el lenguaje que es mucho más abierta o perceptiva en el sentido de que la lengua deja de ser el instrumento que uno usa cotidianamente y se convierte en otra cosa. En mi caso, lo mejor es que esté solo, que me levante a la mañana, si es posible temprano, y me siente a escribir. Trato de tener un espacio libre como si fuera «la isla» o «la torre» entre las nueve y las dos de la tarde digamos, aislado de la realidad. No necesito otra cosa.

¿Ese tiempo destinado a la escritura produce placer o angustia?

Lo que puede aparecer como una amenaza está siempre antes de empezar a escribir, la posibilidad de no entrar, de no concentrarse. Quedarse de este lado, escribir mecánicamente, sin inspiración. Siempre se pueden redactar cinco páginas por día, el problema no es ése, el problema es conseguir que el texto tenga vida. Por eso a menudo se habla de ciertos espacios o de ciertos rituales donde la entrada es posible. Kafka era el más maniático porque era el mejor, quería estar encerrado en un sótano y que un desconocido le dejara la comida todos los días en la entrada del pasillo. Bernhard ha convertido la preparación, el paso, el aislamiento y el encierro en la torre en el tema de sus novelas, por eso les gusta tanto a los escritores. No cuenta otra cosa. Hay tradiciones y otras formas de garantizar la entrada, el café, la anfetamina, el alcohol o formas más románticas como cuando Hemingway dice que sólo puede escribir cuando está enamorado.

¿Qué lee mientras está escribiendo?

La sensación es que mientras estoy escribiendo no leo (no leo por supuesto del mismo modo que cuando no escribo). De todas maneras siempre estoy leyendo biografías, pero eso pertenece a otro orden, es como las novelas policiales que también leo todo el tiempo, un poco por necesidades profesionales y otro poco por adicción. Las biografías me interesan porque siempre se cierran con la muerte, porque una vida tiene una forma muy secreta, porque siempre tienen un enigma, porque lo previsible es contado para ocultar la verdad, porque las relaciones entre los acontecimientos son inesperadas y los hechos son contados como si obedecieran a un destino. Acabo de terminar la biografía de Wilde que escribió Richard Ellmann, gran historia sobre las leyes inglesas y sobre el heroísmo privado.

Si, tal como usted plantea, uno de los debates centrales de la literatura contemporánea es la relación de la novela con la cultura de masas, o el debate sobre cómo recuperar a los lectores que ha perdido el género, ¿qué respuestas encuentra en esa investigación que es la ficción?

No es que a mí me interese especialmente ese debate, digo que eso es lo que se está debatiendo hoy en la novela. Cuando se habla de volver al relato, de abandonar la tradición de la vanguardia, de mirar más cínicamente el mercado y el éxito, en realidad se está hablando del lector perdido. Hay una tensión que está cifrada en el debate actual de las poéticas. Por un lado creo que esa tensión es una tensión entre modos de narrar. Hay una narración social muy fuerte, que es una narración que viene del Estado, de la cultura de masas, y después una especie de ejército en retirada que sería la narración literaria, con un pelotón de vanguardia que realiza acciones de hostigamiento. La gente busca la narración en otro lugar, no porque la narración vaya a desaparecer, sino porque —y esto Benjamin ya lo ha dicho— la novela ha perdido el lugar que tuvo en el siglo XIX, cuando la gente leía libros de Dickens como hoy mira televisión. Por otro lado creo que hoy como entonces a todo el mundo le interesa la narración y que todos son expertos en la narración, y que por lo tanto el concepto de público inexperto que se suele manejar se asocia con el de cliente inexperto que no sabe elegir un libro en la librería, que es otro tema para el cual hay un conjunto de «especialistas», desde el técnico en *marketing*, el publicitario, hasta el crítico, que le dicen hacia qué lado el cliente tiene que dirigir su gusto por la literatura. Pero lo que uno puede llamar lector, o al menos el que yo tengo presente, es un experto en la narración, porque la narración es un saber generalizado. Basta escuchar a la gente narrar historias, basta mirar cómo circulan los relatos en la sociedad, basta ver el grado de sofisticación formal que tienen las historias del Estado, para darse cuenta de que la idea de que existiría un plano de inocencia o ingenuidad en un supuesto público al cual habría que ponerse a tono es equivocada.

¿Cómo explicar su paso de la literatura al cine, en el caso más reciente, a un guión para un film de

Héctor Babenco?

El primer significado del paso de la literatura el cine es el dinero, literalmente y en todos los sentidos. No sólo el dinero que se puede ganar escribiendo un guión, sino el dinero que sale narrar una historia en el cine. ¡Una película barata cuesta un millón de dólares! Dicho esto, digo que me interesa mucho la narración en el cine, me interesa mucho el trabajo de ciertos guionistas, como Paul Schrader, que consiguen narrar historias que en literatura ya es muy difícil. *Taxi driver*, por ejemplo, parece una versión de *Memorias del subsuelo*, ese tipo que anda por la ciudad como un fantasma y de golpe empieza a matar. El cine tiene la posibilidad de hacer entrar la tradición literaria, la literatura, de un modo desviado, en el sentido, por ejemplo, en que Hitchcock remite a Kafka. *The Wrong Man* es su versión de *El proceso*. Creo que eso es lo que me interesa en la propuesta de Babenco: trabajar en un guión que tenga presente la tradición literaria en la construcción de la historia. Pienso en *The Hustler* de Robert Rossen que vi anoche, una historia extraordinaria en la gran tradición de la novela filosófica, de la novela de aprendizaje, el héroe es una especie de Mersault enfrentado con el destino y el carácter y la decisión existencial. Ése es el modo en que para mí la literatura entra en el cine.

La historia de Hollywood, sin embargo, está llena de imágenes dramáticas de ese duelo entre literatura y cine: el escritor generalmente victimizado por el director.

Por supuesto que hay una historia dramática que podría ser el tema de un film. Basta recordar la relación de Chandler con Hitchcock. O a Fitzgerald, que fue con una gran ilusión y le fue como le fue. Sin embargo, percibió bien la tensión entre novela y cine: pensó que el cine iba a sustituir a la novela y por lo tanto él, que había sido un gran novelista, tenía que irse a narrar a Hollywood. Faulkner, en cambio, que fue con una conciencia más aristocrática —fue pensando en las novelas que iba a escribir gracias a ese dinero que ganaba—, escribió un par de guiones de primera calidad. Es una historia bastante desdichada porque aparece con más nitidez una relación entre escritura y dinero, las relaciones de propiedad, que son un tema desplazado del mundo de la narración y de la literatura: de quién es una historia, cuándo una historia deja de ser uno. En este caso voy satisfecho porque el cine de Babenco me interesa mucho, pero tengo claro que no voy a tener con esa historia la misma relación que tengo con un texto propio.

¿Su interés en proyectos cinematográficos está vinculado a esa tensión entre novela-cine que podría apuntar hacia la sustitución?

Yo he pensado esa relación como creo que toda la gente de mi generación, porque en un punto se puede decir que el cine ha sustituido a la novela como el lugar de la narración social. Los novelistas se han quejado mucho de esta sustitución, pero no es que los novelistas individuales hayan perdido público sino que el género como tal lo

perdió.

Es curioso que ya en los comienzos del cine se tiene conciencia de una posible sustitución. Griffith piensa que el cine descubrirá a un nuevo Shakespeare.

En un punto, el tipo de producción del cine podría asimilarse al teatro isabelino. El mismo Shakespeare era una especie de guionista genial que trabajaba sobre un público, una demanda. Pienso que, en el arte, cuanto mayor es la restricción formal, mayor es la posibilidad de creación. El cine, en este sentido, plantea una demanda formal muy clara: hay que contar una historia que tiene que tener unas características y un control que no necesariamente aparecen cuando uno escribe una novela. En el cine hay que trabajar con un relato que no se puede releer, que sucede ahí, en el borde del olvido, como un sueño, esa inmediatez obliga a marcar los conflictos con mayor resolución, con más definición, digamos, que en cualquier otro relato. En este sentido, paradójicamente, el cine se parece a la narración oral. Esa especie de restricción, para llamarla así, es una condición formal. En realidad habría que discutir con qué tipo de criterio o de norma artística se juzga la narración cinematográfica. Y ahí entramos en ese debate que arrastra la historia del cine: ¿quién es el gran artista? ¿Bresson o Bergman? ¿Es aquel que explota la forma hasta donde puede dar y trabaja con un criterio que depende de las normas del cine o aquel que hace obras cinematográficas que son obras de teatro? Porque uno podría decir que Bergman es un gran dramaturgo que en otra época hubiera escrito teatro. Creo que hay que pensar en las posibilidades que tiene la narración en el cine desde una óptica más cercana a la narración oral que a la literatura.

Alguna vez dijo a propósito de la obra de Manuel Puig que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares. ¿Cómo plantear esta cuestión en el cine que de hecho está escrito en la recepción de masas?

Efectivamente, la recepción de masas del cine se opone en forma tajante a la recepción individual que supone la lectura de un libro. Ahora, si pensamos en la tradición del relato de masas, que no sólo tiene que ver con los *mass media* actuales, sino también con la tradición de los relatos populares, y si pensamos que lo que opone esta tradición a lo que llamamos «alta cultura» es el uso del estereotipo, podríamos decir que el gran cine es aquel que ha conseguido mantener esa relación con el estereotipo, pero innovar allí, que es lo que hace Puig. Y es lo que hace *El ciudadano*, que tiene mucho que ver con un juego de estereotipos, disimulados y perdidos en toda la innovación formal a la cual él somete esa especie de tradición. Welles decía que para hacer un film de éxito había que poner un malvado y trabajó ese estereotipo de la fascinación del mal encarnado en la figura al mismo tiempo seductora del protagonista. El cine norteamericano es básicamente un cine de género, porque el género produce un elemento aparentemente contrario al arte, a la obra

única, como es la serie, pero que garantiza el éxito en su repetición. Se quiere volver a ver a un tipo que entra en el *saloon* y se enfrenta con un canalla que tiene a todo el mundo aterrorizado. En literatura hay otro tipo de problemas, es un trabajo demasiado privado, demasiado arcaico, para que la repetición de un éxito pueda ser programada y eso sucede hasta con los *best-sellers* más degradados y con las obras de género: la serie de las novelas de Stephen King o de Ross MacDonald o incluso las novelitas de Agatha Christie tienen siempre algo de imprevisible y de imperfecto desde la óptica de un mercado supermanipulado. El cine en cambio es una industria despótica que expone con claridad y sin ningún tipo de ilusión humanista el funcionamiento de esta conexión entre dinero y arte. Pero, a la vez, tiene como resquicios que permiten un margen de experimentación que permite romper con la tendencia dominante a la repetición estereotipada de los mismos productos.

Hay otra cuestión que queda clara en esta relación y es que el tiempo de la escritura es otro cuando la producción está mediada por el dinero.

Ésa es una relación interesantísima porque el tiempo de la literatura es un tiempo que no se puede medir con los criterios de circulación con los que la sociedad organiza la productividad. Cuando se trasladan esos criterios los efectos son raros: uno se puede encontrar con un tipo como Anthony Burgess que produce muy buenos libros a gran velocidad o con Joyce que se tomó diecisiete años para escribir una novela. En el caso del cine, como la industria y el dinero tienen mucho peso, la media de producción social y la media de circulación artística se empiezan a superponer. El guión es una forma intermedia, a la vez artesanal y ligada con la industria. En este sentido el guión está entre la literatura y el cine, se escribe más rápido que una novela, pero se puede usar muchísimo más tiempo que en la filmación propiamente dicha, porque los costos no se comparan. Ahora, en un guión se narra más rápido porque se escribe sin estilo buscando otro tipo de efectos con el lenguaje. Además hay otra cuestión que yo formulo un poco en broma diciendo que el cine es más rápido que la vida y que la literatura es un poco más lenta. Es decir, que hay una velocidad que no es sólo de producción, sino que también está en la representación de los conflictos y en el tiempo interno del cine. El cine acelera la relación con la experiencia.

¿Es consciente del lugar que los demás escritores y la crítica le otorgan en la literatura argentina?

Supongo que sí. Pero eso no tiene ninguna importancia. De todos modos creo que la buena literatura divide a los lectores, crea antagonismos, produce enfrentamientos y pasiones. Por lo tanto no aspiro al reconocimiento generalizado. En el fondo me pasa lo mismo que a todos los escritores, a algunos les parece bien lo que yo escribo y otros quieren que escriba de otra manera.

¿Cómo describiría su propia colocación respecto de los debates estéticos actuales de la literatura argentina?

Hay debates más superficiales en el sentido espacial del término y debates más profundos, de más larga duración. El debate que está en la superficie y que también me atraviesa es un debate en el espacio del mercado. Se ha terminado esa época heroica en la que publicábamos nuestros libros en ediciones de autor y se confiaba en la expansión lenta de los libros. Hoy los escritores que pueden defender una poética aparentemente más contraria a la lógica del mercado se desesperan por publicar en los sellos que tienen respaldos comerciales y distribución más firmes. Es allí donde se da una polémica que hace que algunos aparezcan como más cínicos y otros más indiferentes, pero todos en el mismo espacio. Al mismo tiempo, hay debates más profundos que están presentes en las discusiones actuales. Existe una tendencia hegemónica que por comodidad e ironía llamo una posición esteticista que tiende a valorar las obras a partir de un canon establecido y seguro: cierto estilo literario semiculto. El «buen gusto» estético se ha convertido en una categoría social importante que ha venido a sustituir otras más fuertes que existieron en otro momento. El buen gusto y cierta displicencia respecto del conflicto social se han convertido en un elemento de identidad fuerte. Esa posición que en la Argentina tiene una larga tradición a la que se enfrentaron grandes escrituras —Arlt, Macedonio, o Borges mismo— insiste porque está ligada a la cualidad incierta del valor literario. Pareciera que la categoría más segura es cierto estándar estilístico que un sector acepta como «buenas escrituras» y por tanto organiza el valor. El problema es que esos textos se parecen todos entre sí y son intercambiables. Frente a esto me parece que hay dos poéticas que tradicionalmente se han enfrentado que son las que me interesan más. Por una parte el populismo, una poética que busca un modelo de estilo más crispado, más ligado con la oralidad, que ha producido grandísimos textos, Guimarães Rosa, Rulfo. Por otro lado, la vanguardia, con la idea de que el estilo no es único. Un escritor tiene más de un estilo, trabaja con muchos registros; el modelo de Joyce, Puig. Me siento más cerca de estas poéticas y de sus cruces.

Borges como crítico[17]

¿Cómo definiría su relación con la crítica de Borges?

Borges era un extraordinario lector, ésa es su marca, creo, y su influencia. Un lector miope, que lee de cerca, que pega el ojo a la página, hay una foto en donde se lo ve en esa postura: la mirada muy cerca del libro, una mirada absorta, que imagina lo que puede haber en esos remotos signos negros. Una lectura que ve detalles, rastros mínimos y que luego pone en relación, como en un mapa, esos puntos aislados que ha entrevisto, como si buscara una ruta perdida. En el fondo ha leído siempre las mismas páginas, o la misma página y los mismos autores, pero veía siempre cosas distintas según la distancia en la que se colocaba.

Más que su estilo o sus «temas», han sido esas tácticas de lectura las que me han influido. Lo he usado, digamos, igual que a Brecht o a Pound, como un abc de la lectura, una práctica que excede la crítica propiamente dicha y avanza en otra dirección, más pedagógica, diría, programática incluso, porque tiende a constituir el universo literario como tal, a definir sus límites y sus fronteras, y ésa es una tarea anterior a la crítica propiamente dicha y es su condición.

Por otro lado he escrito algunos ensayos sobre Borges, nada muy sistemático, en distintos momentos y por motivos circunstanciales. Por ejemplo, en 1972, 1973, trabajé sobre la ficción del origen en Borges, la ficción del nombre, la cuestión de la construcción de la genealogía en su obra, algunas hipótesis sobre el modo en que Borges pensaba sus condiciones materiales, digamos así, y escribí un ensayo sobre los dos linajes y la herencia en Borges y sobre el modo en que abren distinto tipo de redes y de tensiones y de cruces.

¿Cómo se imagina un escritor las condiciones de producción de su literatura? Ésa es una cuestión que siempre me ha interesado. En principio se refiere al modo en que Borges define las propiedades que, según él, le permiten escribir, cierta construcción imaginaria de su novela familiar, la diferencia de los sexos, el modo en que legitima y se inventa una herencia y una relación de propiedad con el pasado y con el lenguaje. Al mismo tiempo, ésa es su manera de leer la literatura argentina, de insertarse él mismo como resultado de una doble tradición.

Porque lo extraordinario no es esa lectura en sí misma, que es de por sí bastante original, sobre todo su modo de leer la gauchesca, sino que Borges inserta esas líneas, esas tradiciones antagónicas, la civilización y la barbarie digamos, en el interior de sus propias relaciones de parentesco, las lee como si formaran parte de su tradición familiar y construye un mito con eso, un sistema de oposiciones binarias y de contrastes, pero también de mezclas y de entreveros.

Para mí son formas muy elaboradas de definir las condiciones que imaginariamente hacen posible la escritura, que legitiman su acceso, y sus usos de la lengua, la constitución de la tradición como novela familiar, es decir, los modos de apropiación y de uso de la herencia cultural.

¿La teoría de los dos linajes estaba pensada en principio para los cuentos de Borges, o también para el caso de su crítica de Borges como lector?

Bueno, yo creo que es la condición de su escritura. Y a la vez es su resultado. Para mí fue una manera de ver cómo Borges constituía la historia de su propio estilo. Y no hago una diferencia entre sus ensayos y sus cuentos, incluso la poesía también trabaja ese mismo núcleo, hay una continuidad muy fuerte, incluso el pasaje de un registro al otro, de la poesía a la ficción por ejemplo o de los ensayos a la ficción, es muy interesante y para Borges siempre hay un mito de origen en el paso de una forma a otra o en el regreso a ciertas formas. Una intriga muy elaborada, una serie de marcas que constituyen su historia de la escritura como destino personal. Una versión autobiográfica, digamos así, de su relación con la literatura, un gran mito de autor. En ese sentido «Borges y yo» es paradigmático, es una especie de versión microscópica de la gran tradición de la autobiografía del artista, con un viraje fantástico, una suerte de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* literario.

A la vez la obra de Borges trabaja sobre una línea única con variantes leves y leves cambios de tono. Borges reescribe una trama común, que parece siempre la misma (y en un sentido es siempre la misma), por eso da esa sensación de concentración extrema y también de monotonía, como si hubiera entrado y salido siempre del mismo texto y lo hubiera reescrito a lo largo de su vida (que es lo que ha hecho por otro lado), un trabajo continuo de reescritura, de variantes y de versiones.

La otra cuestión que he tratado de subrayar como tendencia es su modo de trabajar con la tradición argentina, un uso muy productivo de la crítica. Secretamente tiende a cerrar el debate del siglo XIX, unir a Hernández con Sarmiento. Es una posición que define su escritura, viene de la crítica y pasa a la ficción, en el sentido de que al cruzar los dos linajes (y él mismo es el punto donde esos dos linajes se cruzan) la tensión extrema es justamente lo que permite que la obra de Borges se convierta en lo que es. Porque si Borges hubiera separado los tantos, si hubiera optado por cualquiera de las dos alternativas no hubiera logrado la complejidad que le da forma a su obra. Borges es al mismo tiempo un populista, como Hernández, que cree que la experiencia es más importante que los libros, y a la vez es alguien que

vive encerrado en una biblioteca y cree que solamente la cultura y la lectura constituyen el mundo. Lo notable, claro, está en que no resuelve la contradicción, sino que mantiene los dos elementos vivos y presentes. Y para eso ha necesitado inventar una forma, un tipo de ficción, que le permite mantener la tensión. La forma es siempre forma de una relación y Borges inventa un tipo de escritura, un estilo y una construcción, que le permite mantener unidos los polos con sus redes antagónicas y opuestas.

La posición de Borges como crítico resulta quizás algo ambigua, porque no se le reconoce del todo su condición de crítico literario a pesar de que sus textos críticos son usados y citados constantemente.

Bueno, hay una resistencia bastante generalizada a considerar los trabajos críticos de los escritores en el marco de la crítica. Los críticos defienden su profesión, podríamos decir, defienden la división del trabajo, miran con cierta distancia la intervención crítica de los escritores, que siempre es arbitraria vista con la perspectiva de la crítica académica. Y esto quiere decir que la lectura no obedece a la lógica normativa de las modas teóricas que organizan el corpus y los debates de la crítica. Yo he insistido mucho en la necesidad de recomponer una tradición de la crítica escrita por escritores, porque ha renovado el debate sobre la literatura. Por supuesto Valéry o Pasolini o Auden son críticos importantísimos. Esa tradición no se debe asimilar a la crítica escrita por los investigadores, los profesores, los críticos profesionales, los historiadores de la literatura. La especialización tiende a dejar a los escritores reducidos a la práctica pura, en lo posible, la más ingenua, y del otro lado ha quedado la crítica que se ocupa de definir los espacios, definir los contextos, establecer las tradiciones y las categorías. Cuando uno mira la historia de la literatura argentina lo que encuentra es una gran tradición de ensayos, e intervenciones y polémicas de los escritores que forman una suerte de corpus secreto. Por supuesto Borges es constitutivo de ese espacio. Me parece uno de los representantes más nítidos de esa tradición de la crítica que se aleja de las normas definidas por la crítica establecida. ¿Cuáles son las diferencias? Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos. Me parece que se puede hacer un recorrido por la obra ensayística de Borges para ver cómo escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de los que va a escribir. Un ejemplo es el modo en que Borges se conecta con una tradición menor de la novelística europea, defiende a ciertos escritores que son considerados escritores marginales de la gran tradición de la literatura europea como Conrad, Stevenson, Kipling, Wells, en contra de la tradición de Dostoievski, Thomas Mann, Proust, que es la vertiente central de la novela y la narración en la literatura contemporánea. ¿Por qué Borges se dedica de una manera tan sistemática a valorar los textos del género policial? Porque quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoievski. Porque si a Borges se lo lee desde Dostoievski, como era leído, no queda nada. Ahí aparecen todos los estereotipos sobre Borges: que su literatura no tiene alma, que en su

literatura no hay personajes, que su literatura no tiene profundidad. Borges tiene que evitar ser leído desde la óptica de Thomas Mann, que es la óptica desde la cual lo leyeron y por lo cual no le dieron el Premio Nobel: no escribió nunca una gran novela, no hizo nunca una gran obra en el sentido burgués de la palabra, no es un «gran escritor» en el sentido de esa tradición: no es Eduardo Mallea. Entonces, para construir el espacio en el cual sus textos pudieran circular era necesario que explicara cómo podía ser otra lectura de la narrativa. Su lectura perpetua de Stevenson, de Conrad, de la literatura policial, era una manera de construir un espacio para que sus textos pudieran ser leídos en el contexto en el cual funcionaban. Esto es para mí lo que hace un escritor cuando hace crítica. En realidad, lo mismo hace un crítico cuando hace crítica, sólo que uno no sabe desde dónde escribiría ese crítico.

Una poética oculta.

Claro, parece que no la tuviera. Cuando un crítico dice que ve un corte y una renovación por ejemplo en Manuel Puig en lugar de Cortázar, parece que estuviera opinando sobre la base de una objetividad que tiene que ver con la construcción de tradiciones y contextos, pero en realidad también está pensando, sin decirlo, en función de cierta estrategia de apropiación de la literatura. Define una tradición porque imagina que tiene una lectura renovadora para enfrentar a las tradiciones críticas dominantes. En el caso de un escritor, como esa poética está más presente, las relaciones resultan más nítidas. Borges es un caso muy claro, pero lo mismo podríamos decir de Nabokov o de Sartre. Para mí la zona fundamental de la tarea de Borges como crítico fue la de redefinir el lugar de la narración: considerar que la narración no depende exclusivamente de la novela, que la narración está relacionada con formas prenovelísticas, las formas orales con las cuales él conecta su poética, que encuentra su borde en la obra de Stevenson, de Conrad, de Wells y en los géneros. A partir de esa defensa de la narración, enfrenta a la novela como no narrativa. Es una posición crítica extraordinaria en relación con los debates tradicionales sobre la novela y solamente eso hubiera justificado la existencia de un crítico. Es lo que dice paralelamente Walter Benjamin, al que por supuesto Borges no ha leído. Es un enfrentamiento, de hecho, a la poética de la novela de Lukács, a la gran poética de la novela en su momento de auge. A Borges le gusta el cuento y le gusta el cine de Hollywood, y también ahí es muy moderno; lo narrativo está en las formas orales precapitalistas de la narración, diría yo, que encuentran su continuidad en las formas breves, en lo épico, en los géneros menores, y después en el cine, en los westerns, en el cine de Hollywood, no en el cine intelectual. Porque ¿qué es lo que Borges va a buscar ahí? Va a buscar una poética de la narración. Yo diría que eso sólo justificaría la existencia de un crítico en la Argentina: esta noción tan moderna de la narración, una noción que consiste en no atar la narración a la novela sino considerar a la novela como una etapa dentro de la narración. Y considerar que el cine de Hollywood, como

lo ha dicho Fitzgerald, pone a la novela en cuestión. Esto es lo que llamo lectura estratégica: un crítico que constituye un espacio que permita descifrar de manera pertinente lo que escribe. Todo el trabajo de Borges como antólogo, como editor y como prologuista está encaminado en esa dirección. Y es uno de los acontecimientos más notables de la historia de la crítica el modo en que Borges consiguió imponer esa lectura. El hecho de que hoy todos hablen de Conrad y de Stevenson es algo que nos parece natural, pero lo natural era hablar de Thomas Mann. Me parece que la valoración de Stevenson o de Conrad, para nombrar a los escritores a los que él se refiere con más fuerza, tiene mucho que ver con la capacidad que tenía Borges para sostener posiciones antipopulares. Porque no era muy popular en el espacio en que él se movía decir que la novela policial era más importante que la novela de Marcel Proust. Pero no importa si tenía razón o no. No importa si era injusto con Marcel Proust. ¿Qué importa eso? Lo que importa es la dirección en que estaba leyendo, en función de qué estaba leyendo.

En relación con la crítica de los escritores usted ha señalado rasgos que serían distintivos: uno es la lectura de la técnica, y el otro es que los escritores críticos, se dice, plantean el problema del valor. ¿En qué sentido?

El problema del valor desapareció de la discusión crítica a partir del formalismo ruso. Cuando salimos de la crítica como opinión personal, de las tradiciones premodernas de la crítica, cuando se constituye la crítica moderna como tal y aparece la crítica definida en su relación con un saber ya definido, aparece entonces la relación entre crítica y marxismo, crítica y psicoanálisis, crítica y lingüística, y el valor es desplazado del debate. El juicio de valor existe pero está implícito. Por ejemplo, cuando Lukács dice que prefiere a Thomas Mann, no dice: «Porque me gusta más Thomas Mann que Kafka». Dice que Thomas Mann expresa mejor las relaciones históricas presentes en la sociedad actual. Cuando Sklovski dice que prefiere aquellos textos en donde el procedimiento está puesto en primer plano y elige la novela de Sterne y de Cervantes, está planteando un ejemplo de lo que es en realidad una mirada técnica sobre la literatura. Cuando hablo de juicio de valor me refiero a la constitución del canon, las exclusiones y las modificaciones que se producen en la tradición. En realidad, son los escritores los que redefinen la historia literaria. La historia literaria como disciplina académica es una manera de elaborar las reestructuraciones del canon y del pasado que producen las polémicas contemporáneas. Por ejemplo, el modo en que los hermanos Lamborghini leen la gauchesca redefine la polémica académica sobre la gauchesca, pero esa lectura depende de debates de poéticas que se dan en el presente y que reestructuran la historia, y depende por supuesto de posiciones políticas explícitas. Es el peronismo el que está en juego cuando se habla de la poesía de Hernández, es el populismo, la tradición popular, el rechazo de una lírica ya establecida, y esas lecturas están acompañando en la literatura, de un modo muy sutil y sofisticado, los debates del

revisionismo, las críticas de la vanguardia a la tradición liberal. El poeta se abre paso en la selva del presente, hace un claro para acampar y usa el refugio de la tradición, Leónidas, por ejemplo, va a la gauchesca para renovar el debate de poética y para apoyar en un plano específico sus posiciones políticas y su adhesión al peronismo de la resistencia. Lee la gauchesca y habla de todo eso, mientras que los críticos no se refieren nunca a su lugar de enunciación, a las condiciones sociales de su lectura y los conflictos que tratan de resolver. En general, la discusión contemporánea sobre la literatura que llevan adelante los escritores en la lucha de poéticas y en la práctica política va a buscar en el pasado ciertos textos que son traídos a la discusión contemporánea y releídos desde ese punto de vista y el valor está ahí, es un juicio de valor a la vez literario y político que supone negar otros textos que han sido hasta ese momento considerados los representantes del canon. Si el canon es cerrado y breve como el nuestro, hay que releer y cambiar de lugar siempre a los mismos escritores, es muy difícil renovarlo, sólo se puede releer desde otro lugar, no se puede ir a buscar otros textos secretos porque todo es visible, puede haber oscurecimientos parciales, uno puede decir por qué no se habla de Chiappori, si se discute la narrativa fantástica, o por qué no se habla de Amelia Biaggoni, pero son efectos y descubrimientos previsibles, siempre hay un escritor conocido que ha sido olvidado. Por ejemplo Murena, muchos lo reivindican y están en su derecho, pero a quién se le puede ocurrir pensar que Murena era un escritor marginal, si estuvo siempre en el centro de la escena literaria desde que publicó el primer libro y fue el delfín de Victoria Ocampo. En realidad dice a su modo las mismas cosas que Sábato, la civilización industrial ha sepultado los valores trascendentes, los valores espirituales, etc., etc. Una mezcla de Heidegger con Cioran. Lo mismo pasa con Walsh. ¿A quién se le puede ocurrir decir que Walsh fue un escritor marginal? Cuando publicó sus relatos estuvo en el centro de la escena, luego avanzó en una dirección muy personal, con una idea muy clara de las relaciones entre escritura y política, etc. Hay cambios de posición en una superficie ya definida. Relecturas, cambios de óptica. La crítica feminista es la única que ha logrado ciertos cambios de fondo, el trabajo de Francine Masiello sobre la prensa femenina en el XIX, por ejemplo, o ciertas relecturas de Gorriti, de Eduarda Mansilla están renovando en cierto sentido el repertorio de textos con trabajos excelentes, pero enseguida aparecen escritoras muy reconocidas como Silvina Ocampo o su hermana o Norah Lange o Alejandra Pizarnik que básicamente son releídas en otra clave. Quizás en el caso de una literatura con más tradición se pueden hacer modificaciones más tajantes.

Como instancia de consagración y de revalorización tendrían entonces más peso los escritores que la academia.

Si no fuera así, sería más importante la discusión académica que la literatura. Hemingway dice que en realidad es Mark Twain el verdadero punto de partida de la narrativa norteamericana y Mark Twain es puesto por la crítica académica en el

centro de los debates de la historia literaria. Es la literatura viva, para llamarla de alguna manera, la que produce los debates que alumbran los textos y que permite ir a buscarlos y traerlos a la discusión contemporánea. Podríamos dar muchos ejemplos. Cuando yo llegué a la literatura, la polémica era Arlt contra Borges. Muchos dijimos: ¿qué pasa si empezamos a ver qué relación hay entre Arlt y Borges? ¿Qué pasa si leemos a Arlt desde Borges? ¿Qué pasa si no leemos a Borges como un escritor europeo sino como un escritor argentino? Me parece que ese debate que muchos de nosotros llevamos adelante contra otras posiciones críticas y contra otros escritores generó una reestructuración de las tradiciones de la literatura argentina que modificaron la enseñanza de la literatura y que modificaron algunos niveles de la historia literaria. Pero no es mérito personal: es que así sucede. Borges ha hecho eso continuamente: el libro sobre Carriego, sus posiciones sobre Almafuerte, sobre Lugones. En la polémica interna de las poéticas de los escritores se usan los escritores del pasado para no discutir personalmente. Borges no va a decir que está discutiendo con Mallea, pero va a decir que prefiere a Eduardo Gutiérrez. Es decir, va a discutir con Mallea, y Mallea se va a dar cuenta de que está discutiendo con él, pero a través de un debate sobre la literatura popular, digamos. Esa discusión es una discusión sobre el valor, y Borges ha hablado sobre esto en «Kafka y sus precursores». «Kafka y sus precursores» es un texto sobre la historia literaria. Borges dice que Kafka permite releer lo kafkiano y encontrar una serie de textos que estaban olvidados y ponerlos otra vez en circulación. La pregunta es cómo llegó Kafka a estar en ese lugar. ¿Cuáles son las poéticas contemporáneas que hicieron que la obra de Kafka estuviera a punto de ser olvidada y sin embargo consiguiera colocarse en una posición a partir de la cual era posible esa relectura? Ésa es la cuestión implícita en el texto de Borges y que habría que analizar. ¿Por qué Kafka es dominante, por qué lo kafkiano define un modo de leer? ¿Sólo por la calidad de los textos de Kafka? ¿Por qué se imponen ciertas condiciones de lectura que dominan una época? Ése es el problema del valor, una combinación de circunstancias específicas y determinaciones políticas.

En relación con el problema del valor, quizá se podrían ver distintos planos. Por un lado, y pensando en el caso de Borges, hay una crítica muy valorativa, explícita y rotundamente valorativa. Por otra parte, se podría pensar en cómo Borges interviene en el campo de lucha de las valoraciones literarias para producir esas modificaciones de las que hablaba. Pero se podría pensar también en otro plano en el que Borges aparece ya no interviniendo en el campo de las valoraciones sino tomando las valoraciones como objeto.

Estoy de acuerdo. ¿Qué quiere decir el valor? ¿Cómo se constituye? O mejor sería decir: ¿contra qué se constituye el valor? Por un lado, hay un debate hacia las poéticas; vamos a llamar «poéticas» a las condiciones de recepción de una obra: que no me lean desde una poética equivocada. Por otro lado, hay un debate contra los estereotipos críticos o los estereotipos de lectura, la cristalización en los juicios de valor de ciertos clichés. Por ejemplo ciertos registros estilísticos estabilizados como

valor en la universidad, en la crítica periodística, en las opiniones de los críticos. Se podría hacer una arqueología de la aparición de determinados estereotipos críticos. Un escritor es muy sensible a esas cosas, y después puede intervenir o no. Borges tenía una percepción de la literatura tan personal que era extremadamente perceptivo a esas cristalizaciones, en su obra y en la obra de los otros. Por un lado está el modo en que capta la cristalización de los valores, los valores que ya envejecieron, que se convirtieron en clichés y están estabilizados. La otra cuestión es que a menudo enuncia posiciones que impiden la crítica a sus propios textos. Quiero decir: Borges enuncia como propia la posición del enemigo, se anticipa. Es una táctica que recorre toda su obra. Defiende lo que él no está haciendo y de ese modo, a menudo, neutraliza a los críticos. Un ejemplo es «La supersticiosa ética del lector», un ensayo de 1931, podríamos decir de constitución de su poética, donde critica el estilo como valor, dice lo que él no hace, afirma que la literatura vale por su contenido y no por su forma para decirlo rápidamente, y ésa ha sido la crítica que la obra de Borges siempre recibió. Demasiado artificial, demasiado literario, demasiado interesado por la forma, alejado de la vida, puramente verbal, sin sustancia. Frente a la obra de Mallea, de Martínez Estrada, de Sábato, digamos, de los que se ocupaban del ser nacional, de la tradición profunda y de los grandes problemas de la «Argentina invisible», o frente a la tradición del realismo y del compromiso, frente a los que tematizaban las conflictos sociales y retrataban la realidad inmediata, Borges aparecía como un simple estilista, un artífice ingenioso que se divertía con vacíos juegos verbales. Pero Borges aparece ya en 1931 sosteniendo que en realidad la literatura no debe ser juzgada por sus efectos estilísticos y se niega a que lo lean como preocupado sobre todo por la forma y por la pura perfección literaria. Es una pose de combate. Posición de contraataque. De modo que yo no le creería del todo cuando realiza esas operaciones en las que valora lo opuesto a lo que él está haciendo. Lo que importa en el *Quijote*, dice, es el contenido de la narración, lo que persiste más allá de la belleza misma de la resolución formal. Es una contraofensiva de Borges contra el modo en que es leído: el escritor como orfebre, el hombre que sólo vive en la literatura. Lo mismo en «El escritor argentino y la tradición», que de hecho es un artículo contra sí mismo, contra lo que él defendió hasta ese momento, utiliza la fuerza del enemigo. O lo que escribe sobre el estilo de sus primeros libros, sobre el barroco, o su rechazo a «Hombre de la esquina rosada», su crítica a los usos de la oralidad y a las historias de cuchilleros (que sin embargo va a seguir escribiendo hasta el fin de su vida). Entonces, yo tomaría lo que él dice como verdadero, porque a menudo es verdadero, pero no pensaría que la relación de lo que dice con su obra es verdadera.

Por momentos Borges parece tomar distancia de todas las valoraciones, incluso de las suyas. Si en algunos casos cuestiona determinadas valoraciones, en otros parece cuestionar toda valoración, todo canon. Pienso, por ejemplo, en su definición de los clásicos como libros leídos con un fervor previo.

Ahí hay una serie de cuestiones que habría que considerar. Primero habría que

hacer una periodización muy cuidadosa, una periodización de los contextos en los que se producen los debates. Antes de captar las persistencias hay que captar los cambios en las posiciones de Borges, porque eso es lo que permite ver qué es lo que persiste en su poética, lo que no cambia en sus posiciones sobre la literatura. Una de las cosas que mantiene es la idea de que la literatura es de todos y de que hay grandes aciertos literarios en todos los escritores, incluso en los más mediocres, siempre hay una línea perfecta que surge por milagro o por azar. Es una idea extraordinaria. Todo escritor escribe alguna vez algo que es bueno, todo poeta escribe alguna vez un buen verso, aunque sea por error, y el propio lenguaje genera efectos literarios permanentemente. Por lo tanto, la contingencia del juicio histórico no tiene en cuenta el hecho de que las metáforas fundamentales, las historias básicas, los aciertos estilísticos, ya están dados. Ahí hay una suerte de platonismo que está construido con toda la gracia, la ironía y la maledicencia con la que Borges se maneja, y que viene a decir que en realidad la gran literatura en el fondo es anónima. Esto es muy Valéry: en realidad todos estamos trabajando en función de una práctica anónima e intemporal. Entonces la valoración, entendida como la valoración coyuntural, histórica, siempre suena un poco frágil o fraudulenta. Y Borges tiene para esto dos estrategias. Una es ésta: decir que las mejores metáforas son las metáforas anónimas. Las grandes literaturas, para Borges, son las que han cristalizado figuras y formas que cualquiera puede usar. Un ejemplo moderno son los géneros: un género sería una *kenninger* actual. Un escritor entra en el género policial y la forma del género lo ayuda a no ser chambón, o entra en la métrica clásica y en un sistema de metáforas estructuradas y más o menos va a ser un poeta decente si tiene cierto cuidado en la selección de las tradiciones establecidas. Es decir que un escritor no inventa, está metido en la tradición y trabaja con lo que la tradición le da. Esa tradición puede ser la gran tradición de la literatura escandinava, digamos, o puede ser la tradición de un género menor. Lo que Borges dice es que no seamos tan contemporáneos: no nos entusiasmemos tanto con la idea de que estamos todo el tiempo produciendo cosas nuevas cuando en realidad no hacemos más que repetir. La otra manera que tiene Borges de acercarse a ese asunto consiste en tomar un texto y recorrer las lecturas que ha recibido. Es casi una parodia de la filología. Borges toma las traducciones homéricas y las recorre para ver cómo van cambiando los criterios de literatura y cómo esos criterios de literatura van modificando los juicios. O toma una metáfora para ver cómo esa metáfora recorre distintos lugares de la literatura. Hay cierto escepticismo respecto de la posibilidad de fijar un criterio de valor. Yo creo que el único texto que valora sin discusión es la *Divina comedia*.

El modo en que Borges examina el campo de las valoraciones se podría relacionar también con el concepto amplio de literatura que usa: al interrogar los límites de la literatura está también interrogando las valoraciones que fijan esos límites. En una reseña de 1940 enumera los libros que más ha releído y no cita ningún libro de «literatura». En el segundo ensayo sobre los clásicos pone en duda la perduración de Shakespeare y de Voltaire mientras afirma la de Berkeley y Schopenhauer. Estoy pensando también en su valoración de la Enciclopedia Británica o en su idea de la filosofía como

literatura fantástica.

Me parece que es necesario desconfiar de lo que Borges dice: desconfiar de lo que dice tratando de captar el mecanismo. Porque si tomamos esos ejemplos, el ejemplo de la filosofía como literatura fantástica, el ejemplo de la enciclopedia o el ejemplo de la definición de los clásicos, creo que podríamos inferir uno de los grandes pilares de la crítica borgeana, lo que en muchos sentidos yo llamaría lo borgeano mismo: la idea de que el encuadramiento, lo que podríamos llamar el marco, el contexto, las expectativas de lectura, constituyen el texto. Esto es, por un lado, una teoría del género. Si digo que le voy a contar un cuento de terror, lo estoy preparando para que lea el terror. El marco es un elemento importantísimo de la constitución ficcional. En Borges la ruptura del marco es un elemento básico de su propia ficción: la referencia a Bioy Casares altera el marco y por eso aparece en «Tlön». Borges escribe textos que parecen enmarcados en lo autobiográfico pero están atravesados por elementos de ficcionalización. O escribe una reseña bibliográfica que parece enmarcada en el hábito de la reseña bibliográfica pero en el interior de eso surge la ficción. Entonces, hay un sistema que tiene que ver con una tradición de los mundos posibles, de la constitución de los espacios de diferenciación de verdad y ficción como teoría del marco, y por otro lado hay una aplicación notable de esa cuestión que consiste en leer fuera de contexto. Yo diría que la lectura de Borges consiste en leer todo fuera de contexto: leamos la filosofía como literatura fantástica, leamos *La imitación de Cristo* como si hubiera sido escrita por Céline, leamos el *Quijote* como un texto contemporáneo escrito por Pierre Menard, leamos el «Bartleby» de Melville como un efecto de lo kafkiano. Ese movimiento de desplazamiento es la operación básica de la crítica de Borges y es el que produce ese «toque» que llamamos lo borgeano. Se podría decir que consiste en leer todo como literatura, pero también podríamos decir que consiste en leer todo corrido de lugar. Si cambio un texto de lugar, ya sea porque le cambio la atribución, le cambio la colocación temporal, lo ligo con otro texto que no le corresponde, produzco en ese texto una modificación. Eso hace que la lectura de Borges sea muy creativa, muy constructiva de relaciones inesperadas. No sólo constitutiva de sentidos nuevos, como en la historia de la crítica que es una lucha por cambios de contexto, sino también cambios en la construcción de un efecto diferente, ficcional. En ese sentido, la definición de un clásico como un texto que todos leemos como clásico es simétrica a su definición de género: un género es una perspectiva de lectura. Un género es un modo de leer y la literatura es un modo de leer, un modo de leer como literatura y ésa es toda la definición posible de lo literario. Literatura es lo que leemos como literatura. Es una extraordinaria definición.

¿Qué zona de la crítica de Borges es la que más le interesa?

El tipo de reflexión sobre el estilo y el lenguaje que hay ya en sus primeros

ensayos, el modo en que analiza la propia materia en la que están construidos los textos, las metáforas, los sistemas de argumentación, es una prueba de algo que yo creo que acompaña a su obra desde el principio, es decir, el intento de mostrar cómo se ha hecho el texto. Eso se ve desde los primeros textos, desde *Inquisiciones*. No interpretar, ni dar una receta de cómo debe ser hecho, sino hacer ver el procedimiento a partir del cual ese texto ha sido construido. Yo creo que aquí Borges está en la gran tradición de lo que, a falta de mejor expresión, yo llamo la lectura técnica. La literatura no es pura «tecniquería», dice, porque por supuesto Borges era demasiado inteligente como para no prever la réplica, pero de todas maneras veamos cómo están construidos los textos. En «El arte narrativo y la magia», por ejemplo, Borges dice que el problema central de la narrativa es la causalidad. Es decir, no pensemos en forma y contenido; pensemos en el elemento que unifica, pensemos en cómo se derivan las relaciones de motivación, las relaciones de organización del relato, que son al mismo tiempo elementos del argumento y elementos de la forma. Y a partir de ahí construye una descripción del arte de narrar que es notable.

¿Ese Borges es el de la década del 30?

En parte. Hay un momento en el que consigue constituir su poética, y a partir de ahí comienza a producir sus textos centrales en un período de unos veinte años, de 1932 a 1952, digamos. Lo que escribe en ese período es extraordinario. Después repite todo lo que ha dicho, y antes estaba caminando a oscuras tratando de ver cuál iba a ser su poética. Hasta que descubre que lo suyo es la microscopía, las formas breves, anda dando vueltas.

Volviendo a una pregunta anterior, ¿hay una relación conflictiva entre la crítica y Borges como crítico?

Por supuesto. La crítica expresa, a veces de un modo refinado, a veces de un modo trivial, lo que es el sentido común de una época; la concepción literaria media está fija en la crítica. Aparte de los métodos y de las teorías, que definen el estilo de los críticos, habitualmente sus concepciones literarias son muy previsibles y acompañan el sentido común medio. Uno lee un libro de crítica, por ejemplo sobre Lugones o sobre la novela gótica, con grandes exhibiciones teóricas, uso del psicoanálisis, pongamos, o del *new historicism*, pero la concepción de la literatura que está implícita suele ser muy previsible, y muy de época. Es difícil encontrar a un crítico que tenga una concepción propia de la literatura, habitualmente tiene concepciones sobre los debates de la crítica y los aplica. En cambio, obviamente, Borges o Brecht tienen una concepción propia de la práctica que analizan. Habitualmente los críticos no saben muy bien qué decir sobre los textos, miran un poco alrededor para saber si es bueno o no, si está en el centro o en el margen y luego le aplican sus métodos. También Borges es un efecto de esa idea de que es un

consenso implícito lo que constituye a un gran escritor: la crítica lo acepta como un gran escritor, pero no sé si en el fondo les gusta un escritor como Borges.

En *Prisión perpetua* se narra una especie de disputa gremial entre Jakobson y Nabokov en la que el primero aparece diciendo: «Señores, respeto el talento literario del señor Nabokov, ¿pero a quién se le ocurre invitar a un elefante a dictar clases de zoología?».

En estos días leí la historia que cuenta James Woodall, el biógrafo inglés de Borges, que parece una repetición de esa anécdota. Un momento muy patético de la vida de Borges, la verdad. En 1958 o 1959 Gino Germani lo cita a Borges, que era profesor de Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras, y Germani lo convoca a su despacho. Germani tenía un cargo importante en la facultad, había creado la carrera de Sociología, era un referente central del mundo académico argentino en esos años. Y entonces lo llama a Borges y le anuncia que le van a rebajar el sueldo a la mitad. Vea, Borges, le dice, la verdad, esas cosas que usted enseña («these German and English things», según la versión de Woodall) no tienen ningún interés para nosotros y el modo en que usted enseña francamente no es el que queremos impulsar. Una posición bien arrogante, ¿no? Me hizo acordar a la anécdota de Jakobson con Nabokov. Los escritores deben proveer la materia prima para que se escriban las tesis, las investigaciones históricas, las hipótesis sociológicas, las ponencias en los congresos, pero sus intervenciones deben ser desplazadas del debate central de la crítica e incluso de la enseñanza de la literatura. Hay una especie de disputa profesional ahí, tiene mucho que ver con la constitución de la crítica como una profesión separada de la literatura propiamente dicha. Y Borges en ese marco tuvo siempre un lugar incierto. Sus relaciones con el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía son muy significativas. Estaba muy cerca de ese grupo. Había una relación muy fluida, era muy amigo y admiraba mucho a Henríquez Ureña, pero a la vez se percibe una tensión, cierta disputa por la legitimidad. Sería muy interesante estudiar esas relaciones. Por supuesto, el Instituto de Filología es un momento clave de la historia de la crítica en la Argentina, uno de los mejores momentos, de hecho define la crítica dominante en su época, y ahí se debate la estilística, la crítica de fuentes, los usos críticos de la biografía, la lingüística, y muchos textos de Borges parecen comentar esa tendencia, están en diálogo y en lucha con lo que hacen en el Instituto de Filología Hispánica sus amigos Henríquez Ureña, Amado Alonso, Dámaso Alonso, María Rosa Lida y muchos otros grandes críticos que se forman y trabajan ahí como Anita Barrenechea, Raimundo Lida, Ángel Rosemblat. Creo que él conocía muy bien eso, que rondaba por ahí, y muchos de sus textos tienen rastros y marcas de ese contexto. Por supuesto, «Las alarmas del doctor Américo Castro» es su intervención más visible en ese contexto. Castro es un maestro para todos ellos, un gran crítico, y Borges escribe un panfleto que es una crítica directa, pero elusiva a la vez, diría, al Instituto de Filología. («No adolecemos de dialectos, aunque sí de institutos dialectológicos. Esas corporaciones viven de

reprochar las sucesivas jerigonzas que inventan»). De hecho, Amado Alonso, que en ese momento es profesor en Harvard, le responde a Borges defendiendo a Castro, en la revista *Sur*, y se ve que hay ahí una lucha, digamos, profesional. Los críticos académicos y los profesores de literatura, los profesionales de la lengua, contra el escritor que es el objeto del análisis y es una suerte de sinécdoque del campo de estudio. Y Borges lo entiende perfectamente. A pesar de que el doctor Castro elogia mi estilo, dice, no me creo del todo incapacitado para hablar de estilística. Los elefantes también pueden hablar de zoología, a su manera, claro, quizá pisoteando un poco los laboratorios y los cultivos. Y muchos de los primeros textos narrativos de Borges, como «El acercamiento a Almotásim» o «Pierre Menard», pueden ser leídos en ese contexto, son juegos con las reglas de la crítica académica. Y hay algunos trabajos que perciben ese doble sentido. Por ejemplo, un trabajo de María Rosa Lida publicado en *Sur*, donde ella, que es una erudita extraordinaria, quizás el mejor crítico que ha producido este país, hace crítica de fuentes de los textos de Borges, analiza las referencias secretas y las falsificaciones y a la vez lee ciertas ficciones de Borges como espejos de la crítica erudita. De modo que la relación de Borges con todo ese universo es una relación contradictoria que hay que reconstruir y estudiar. En esos años clave, los años cuarenta, Borges está en una posición inferior, desplazado del centro de poder académico, pero en diálogo y en polémica implícita con ellos. Lo paradójico, claro, es que una zona muy dominante de la crítica académica es hoy básicamente borgeana, trabaja sobre el camino abierto por Borges. Paul de Man, Harold Bloom, George Steiner, Stanley Fish son por momentos más borgeanos que Borges. Quiero decir que a su manera, en los años cuarenta, en Buenos Aires, en pequeños ensayos circunstanciales, Borges había planteado problemas y modos de leer que después la crítica contemporánea descubrió. Todo lo que Borges había estado haciendo en aquel momento entró después en la escena de la discusión académica. Lo que hoy dice Derrida de una manera un poco esotérica sobre el contexto, sobre el margen, sobre los límites, es lo mismo que dice Borges de una manera más elegante y más clara. Esto, por supuesto, no legaliza la crítica de Borges sino que simplemente es una acotación sobre las tendencias y la historia de la crítica académica.

Conversación en Princeton[18]

NOEL LUNA: En este fin de siglo se hacen cada vez más visibles dos relatos de la crisis que desde el auge de las vanguardias han transformado el mundo académico y el literario. Me refiero a los debates sobre «la muerte de la literatura» y el supuesto agotamiento de la especificidad de la crítica y los estudios literarios. ¿Dónde sitúa hoy Ricardo Piglia a la literatura y a la crítica?

RICARDO PIGLIA (RP): En relación con la muerte de la literatura, yo diría que la muerte de la literatura tiene dos entradas. Hay un camino hacia la muerte de la literatura que ciertas poéticas postulan, la vanguardia básicamente. La muerte de la literatura es ir a la vida. Es una fantasía clásica, digamos, que recorre toda la polémica actual sobre los lugares de la literatura y que empieza en Baudelaire y llega hasta la *Beat Generation*. Está muy cerca de los debates de las poéticas actuales. Esa fantasía extraña de los escritores de dejar de ser escritores o de conseguir una experiencia que sea más intensa que lo que se supone que es la experiencia de la literatura. Entonces la fantasía de la muerte de la literatura es como el acceso a lo real mismo. Por supuesto estoy en contra de esa posición, en el sentido de que para mí es mucho más interesante la literatura que la vida. Primero porque tiene una forma mucho más elegante, y segundo porque es una experiencia mucho más intensa. Para mí la literatura es una de las experiencias más intensas que conozco, sobre todo en esta época, en la que habría que ver qué debe entenderse por «la vida» —habría que matizar la definición de experiencia, ¿no?—. Esa tensión entre literatura y vida ha sido clásicamente, desde Cervantes, desde Flaubert, el tipo de debate que ha desarrollado la novela (la novela es ese debate en realidad). Y por eso se puede encontrar esta cuestión en escritores que uno admira muchísimo, en Kafka, por supuesto, en Faulkner, en Proust, pero también en Hortense Calisher, en Sylvia Plath. Todo este asunto de qué quiere decir ser un escritor, qué quiere decir dedicar la vida a la literatura. ¿Qué es lo que uno se pierde? Entonces la muerte de la literatura es a menudo un sacrificio que ciertos extraordinarios escritores han hecho en beneficio de algo para lo cual la literatura no sería sino el acceso. Rimbaud sería otro ejemplo fantástico de esta posición. Ésa es una.

Otra es lo que la sociedad hace con la literatura, que lo que intenta es matarla. Creo que la política de la sociedad en relación con la literatura es sacarla de ahí. Yo

siempre digo en broma —y lo he dicho con muchos de ustedes— que esta sociedad no inventaría la literatura si no la hubiera encontrado hecha. No se le hubiera ocurrido a la sociedad capitalista inventar una práctica tan privada, tan improductiva desde el punto de vista social, tan difícil de valorar desde el punto de vista económico. Digo la producción del sujeto en su casa, con medios que él mismo puede controlar, que es una cosa que a la sociedad no le gusta nada, porque en definitiva lo que hace falta es comprarse un bloc, papel y un lápiz… En la medida en que el sujeto es dueño de esos medios, la sociedad mira eso con desconfianza —digo la lógica misma del funcionamiento de la sociedad, no digo los sujetos aislados—, la sociedad —esto ya Marx lo discutió—, la sociedad no puede entender ese trabajo improductivo, no puede entender algo hecho sin interés económico. El arte sería contrario a esa lógica de la racionalidad capitalista. Y, por lo tanto, la muerte de la literatura sería algo a lo cual esta sociedad aspira. También aspira a que la literatura salga del centro de la discusión, y creo que ha conseguido en parte lograrlo. Me parece que si nosotros vemos lo que pasaba en los debates que recorren la historia, con Sarmiento o Martí o Rodó, pensamos en las figuras que fueron construyendo ciertos espacios de discusión política en América Latina, y miramos lo que pasa ahí, nos vamos a dar cuenta de que la situación ha logrado desplazar los focos de debate o desplazar al menos la función de ciertos usos del lenguaje en los debates sociales. La crisis de los intelectuales como voceros, la figura dominante del especialista y del técnico, del periodista como ideólogo, ha desplazado por completo la tradición del poeta como vocero de la tribu. Podemos discutir o ridiculizar lo que significó esa tradición, la tradición de Luganes, Alfonso Reyes, Martínez Estrada y sus alianzas y sus diferencias con el Estado, pero es evidente que la literatura formaba parte del discurso público. No sé si hay que lamentarlo, pero la sociedad ha borrado ese lugar, se ha sacado la literatura del medio, y la ha sustituido por la televisión. Ha desplazado los lugares de enunciación de la tradición intelectual y de sus problemas hacia la cultura de masas. Quizás ahora que la literatura en este sentido ha muerto, se pueda, por fin, escribir. La muerte de Octavio Paz podría entenderse como la muerte del último que intentó conservar una función que la sociedad había perdido y la conservó a cambio de perderlo todo, a cambio de excluir la literatura para conservar la figura pública del escritor como ideólogo, Paz era en este sentido una figura anacrónica, obviamente, una especie de Lugones fuera de estación, todos hacían de cuenta que lo oían porque era un poeta pero en realidad es obvio que Paz no fue otra cosa que un periodista, sobre todo eso, un gran periodista, un excelente divulgador de teorías y de hipótesis que entendía mal y trasmitía bien. Y fue el primer intelectual de nuevo tipo, digamos, el primero que se dedicó sistemáticamente no a crear focos de discusión alternativos y contrapúblicos, sino a reproducir, a legitimar y a «modernizar» los temas y las cuestiones que quería imponer el Estado y que preocupaban a la cultura dominante.

Ahora, en relación con la crítica, pareciera que la sociedad ha desarrollado de una manera excesiva todas las artes de interpretación de ese objeto que se fuga y que

desaparece. Es como si la literatura, lo que justifica que estemos aquí, que justifica que existan cátedras de literatura, carreras en literatura, becas para estudiar literatura, congresos de literatura, revistas literarias, profesores, todo eso está sostenido por una práctica que parece que es muy inestable y casi invisible. Pareciera que si fuera posible sacarla y mantener todo ese campo de estudio como un espacio muerto, sin presente, sólo la historia y la tradición, sería seguramente mucho más productivo desde la óptica social, más firme, más acotado. Y muchas tácticas críticas tienden a hacer eso. Tienden, desde posiciones que se suponen progresistas, a sacar a la literatura del juego y a convertirla en un síntoma más de una serie de documentos sociales que circulan con el mismo estatuto que la literatura. La crítica tiende a ver a la literatura como un síntoma, como un síntoma de otra cosa. La literatura no es un síntoma de otra cosa. En todo caso es el síntoma de la sociedad, el lugar donde la sociedad manifiesta algo que no puede resolver, que sería esta tensión entre la producción y la circulación, entre el dinero y el tiempo libre, entre la cantidad de tiempo que hace falta para hacer una obra y cuánto vale eso. Son cuestiones que la sociedad no puede resolver. Entonces la crítica a veces se pone del lado de esa racionalidad.

Yo creo que muchas de las cuestiones que se están discutiendo ahora, ciertas posiciones críticas, tienen mucho que ver con la racionalidad social, aunque todos lo hagan en nombre de una suerte de posición progresista de izquierda, de izquierda académica. Por mi parte, valoro mucho a la crítica literaria y leo con muchísimo interés a los críticos que me interesan. Los leo con interés como escritor y los leo con interés porque aprendo mucho también, de críticos como Auerbach, como Szondi, como Vernant, y sobre todo de Iuri Tiniánov, que es un crítico que me interesa desde siempre; porque Tiniánov es clave, él funda la línea de la que vienen Benjamin, Bajtin, Mukarovski, Uspienski, lo más interesante de la crítica moderna ligada al marxismo y en polémica con el marxismo y con la vanguardia viene de ahí —yo digo siempre que el texto de Tiniánov sobre la evolución literaria es el *Discurso del método* de la crítica literaria, en el sentido de que pone los problemas del debate sobre la historia de las formas y sobre la tradición y sobre qué quiere decir la función social de la literatura y su función «específica» y su función histórica—. Bueno, también aquí me parece que podríamos seguir conversando, pero en principio sería esto. Tiniánov como alguien que intenta, de una manera muy complicada para él también, establecer una conexión entre formas y prácticas; no sólo una conexión, diría, sino pensar la literatura desde la forma, pero socializando ese debate, usar las formas y su historia para discutir los contextos no verbales y las formas de vida (el *byt*, como lo llamaban los vanguardistas rusos). Para mí, él es un punto de referencia, central, lo enseño desde hace treinta años, también a otros, filomarxistas, siempre los mismos en realidad (Benjamin, el primer Lukács, Berger), pero él es un punto de referencia muy importante y siempre que puedo lo leo, lo enseño y lo discuto porque me parece que en muchas de las cuestiones que la crítica debate cada temporada —

cuando hay un desfile de moda francesa tal y al año siguiente viene otro modisto—, me parece que Tiniánov está siempre cerca de esos debates. Estaba cerca del debate del estructuralismo, estaba cerca del debate de la deconstrucción, y ahora está cerca del debate del *new historicism* y cerca de los debates actuales sobre política y literatura.

ARCADIO DÍAZ QUIÑONES: Me interesa su trabajo como editor de colecciones de policiales de la serie negra y la firma en que se relaciona con su propio uso y transformación del género en sus cuentos y en sus novelas. ¿Podría hablarnos sobre ese aspecto de su producción? Al mismo tiempo, nos interesaría saber algo sobre el papel de los editores en su propia producción. ¿Cómo ha ido cambiando en estos años su relación con las editoriales, el mercado y los editores?

RP: Por supuesto que mi relación con el género ha sido diferente a lo largo del tiempo. Yo propuse una colección de novelas policiales a la editorial que había publicado mi primer libro, Jorge Álvarez, con la que ya estaba trabajando, lo cual da una pauta de cuál era la situación de un escritor joven, digamos, hacia 1965. Es decir, el editor que editaba mis libros me daba trabajo, y yo estaba haciendo con él una colección de clásicos. Habíamos publicado *Robinson Crusoe* traducido por Cortázar, una traducción de Cortázar que estaba medio perdida. Publicamos *Memorias del subsuelo* de Dostoievski en un momento en que no había una edición disponible en español. Estábamos en ese proyecto. Entonces yo, que venía leyendo desde mucho tiempo antes literatura norteamericana, y que leyendo literatura norteamericana había encontrado el desvío hacia el género policial, que para mí era como un desvío, era algo que venía de Hemingway, no era nada raro para mí encontrarme con Hammett o con Chandler o con Cain. En principio no los leía como sujetos de un género. Los leía como una manera de transformar el debate sobre qué quiere decir hacer literatura social, que fue lo primero que me interesó en el género, porque me parece que el género policial da la respuesta a un debate muy duro de los años 60, de la izquierda, digamos, que era qué tipo de exigencias sociales le eran hechas a un escritor.

Entonces el género policial era una respuesta muy eficaz hecha por escritores muchos de ellos con mucha conciencia política, como en el caso de Hammett, que era un escritor próximo al partido comunista, afiliado de hecho al partido comunista. Es decir, encontrar ahí una tradición de izquierda que no tenía que ver con el realismo socialista, ni con el compromiso a la Sartre ni con la teoría del «reflejo» en el sentido de Lukács sino con una forma que trabaja lo social como enigma. No era un simple reflejo de la sociedad, sino que traficaba con lo social, lo convertía en intriga y en red anecdótica. De modo que yo encontraba un género muy popular que estaba elaborando cuestiones sociales de una manera muy directa y muy abierta. Ése es un elemento que a mí me marcó muchísimo en mi concepción de la literatura y su función, digamos, y la manera en que un texto puede trabajar problemas sociales y políticos. Cortó totalmente con la teoría del compromiso y con la poética del realismo a la Lukács, que era lo que en verdad definía el espacio de la literatura de izquierda

en los años 60 y que hacía que no se pudiera leer a Borges y que no se pudiera leer a tantos escritores.

Juntamente con eso, el otro elemento que para mí es muy importante en el género —y esto es una herencia de Borges, en cierto sentido, esta lectura— es la construcción de una trama que Borges lee a su manera y que en mi caso tenía que ver con el modelo del relato como investigación que a mí me interesa mucho. Si yo he hecho algo con el género, ha sido trabajar el modelo de la investigación fuera del esquema del delito: poner la investigación como forma en relación con objetos que no tenían por qué ser criminales en un sentido directo. En el caso del «Homenaje a Roberto Arlt», ese traslado supuso pensar la literatura ligada al robo y a la propiedad, ciertas cuestiones clave como la apropiación, el plagio, la estafa, la falsificación, la noción de delito trabajados en el marco de algo que tenía que ver con el género policial y con la crítica literaria. En *Respiración artificial*, me parece que lo que unifica ese libro es que todos están investigando algo. Yo me di cuenta de eso después que terminé de escribirlo. Pero, evidentemente, todos los personajes tienen un objeto de investigación que los alucina.

Ahora, por otro lado, había una lectura profesional del género, leía muchísimas novelas para seleccionar un conjunto, una serie que se pudiera traducir y publicar. De hecho no existía una colección de novela negra en lengua española, por lo tanto yo leía a la vez toda la historia del género y también leía las novelas que se estaban publicando en ese momento, a fines de los 60. El trabajo del lector para armar una colección es un tipo de lectura interesante comparada con otras formas de leer, por ejemplo, la forma de leer que podemos tener en un seminario, las lecturas obligatorias que uno tiene que hacer a veces de los textos, porque es una lectura obligatoria profesional, rara, mientras en ese caso había un juicio de gusto y también un juicio de género, digamos, cómo funciona este libro, no sólo para mí, sino para un lector del género. Y a la vez es una lectura interminable, me pasaba los días leyendo novelas policiales. Por ejemplo, para tener quince o veinte títulos contratados, uno tiene que leer trescientos libros. De modo que es una lectura antes que nada cuantitativa. Yo me pasé cerca de dos o tres años leyendo casi exclusivamente novelas policiales, tenía la casa llena de libros, me llegaban cajas y cajas, ediciones baratas, los Gold Medal Books de los años cincuenta, los *paper* de la Ace Books. La producción del género es masiva, mucho más masiva de lo que ustedes pueden imaginar, la cantidad de novelas policiales que se publican, la cantidad de escritores que hay. Para moverse en ese fárrago y encontrar ahí algo que uno considere que puede publicarse, hay que leer muchísimo. Hay una lectura que es una lectura profesional, diría yo, muy específica, del *editor* a la vez interminable y muy selectiva.

Uno aprende a leer rápido ahí, dos o tres libros por día. Tenía que hacer un informe, y llevaba unas fichas para no perderme, porque hay autores muy desparejos que tienen grandes novelas y libros pésimos, narradores como Ed McBain tienen cien, ciento cincuenta libros, escritos con varios seudónimos. Se aprende enseguida

cómo funciona el género. Por ejemplo, una novela policial en general es buena en las primeras veinte páginas, porque el escritor tiene la posibilidad de plantear, sin estar muy atado todavía a la trama, lo que yo llamaría —y es algo que forma parte del género— el «ambiente», el escenario de la historia. En general las novelas policiales eligen un ambiente bien definido, por ejemplo, el ambiente de la Universidad de Princeton. Entonces el narrador tiene la posibilidad de hacer una pequeña investigación sobre cómo funciona una universidad. Después mete un muerto ahí. Entonces, el comienzo del libro, en general, es la entrada del detective en ese espacio nuevo, que pueden ser los tintoreros japoneses de Buenos Aires o los profesores, vamos a decir, de literatura alemana de Princeton, mejor. La entrada, habitualmente, tiene siempre un atractivo, un interés, porque se da a conocer cierta información sobre un mundo determinado. Después, cuando tiene que trabajar con la anécdota y con la historia, ahí la cosa se pone esquemática y habitualmente los libros que no son buenos se pierden. Es un tipo de lectura muy técnica, la que uno hace, la lectura de un experto, digamos, de alguien experimentado en un tipo de relato y sería interesante compararla con otro tipo de lecturas posibles de la ficción y de los géneros.

Por fin, la relación con los editores obviamente que ha ido cambiando. De aquel editor joven, de aquel editor muy independiente, Jorge Álvarez, que publicó primeras novelas de escritores argentinos, la primera novela de Puig, el primer libro mío, el primer libro de Rodolfo Walsh, el primer libro de Germán García, en fin, y que puso en crisis el estatuto de las editoriales grandes de aquel tiempo, Losada, Emecé y Sudamericana, que eran las grandes editoriales argentinas que venían publicando Borges, Cortázar, Neruda, Asturias. Puso, digamos, un tipo de editorial con un perfil más moderno, muy agresivo y que, al mismo tiempo, cobijaba a los jóvenes escritores a su alrededor y les daba trabajo, y todos, en algún sentido, estábamos trabajando con él, porque quería que tuviéramos tiempo libre para escribir las novelas que quería publicarnos. Este editor después se dedicó al *rock*. En realidad fue el primero que organizó un concierto de *rock* en español en Buenos Aires, era un tipo realmente fantástico, muy creativo, y terminó por abandonar la literatura por el *rock*, lógicamente, se convirtió en el primer editor de discos de *rock* en la Argentina. De esa experiencia, que también era la experiencia de una editorial de alternativa ligada a un espacio cultural que estaba en polémica con el establecido, yo fui en todos estos años «avanzando», entre comillas, hacia editoriales más establecidas. Después publiqué en Sudamericana, que es una gran editorial pero que tiene la tradición de ser de una familia de editores. Ellos han sido los editores de *La vida breve*, de *Adán Buenosayres*, de *Rayuela*. Hay que imaginar lo que era recibir una novela como *Rayuela*, por ejemplo. Ellos recibieron ese libro y decidieron publicarlo. Hoy sería imposible imaginar que alguien apenas conocido como Cortázar, que había publicado tres libros de cuentos y tenía prestigio en un círculo muy restringido, pudiera publicar una novela de setecientas páginas si no fuera que el editor era alguien que tenía la idea de lo que debe ser un editor.

Hoy vivimos una realidad absolutamente distinta. Por supuesto ningún editor editaría hoy un libro como *Ficciones* de Borges. Muy difícil, muy intelectual, y encima son cuentos, el autor además es conocido como poeta y como autor de pequeños ensayos herméticos y extravagantes. Eso diría el informe de un editor, hoy, sobre un libro como *Ficciones*. No es negocio. La situación está muy difícil. Un escritor siempre tiene tensiones con el editor, pero ahora me parece que esa tensión se agudiza, que todos estamos aprendiendo a negociar en una situación nueva. También éste sería un tema para desarrollar, ¿qué pasa hoy con un escritor que trabaja y quiere publicar sus libros en medio de un proceso de concentración, con editoriales multinacionales muy poderosas, y qué posibilidades de negociación existen? La experiencia del Premio Planeta fue obviamente una decisión mía de intervenir, de pelear en ese campo, digamos, los premios, obviamente, son una manifestación pura de la lógica del mercado, realizan directamente lo que el mercado insinúa, establecen una jerarquía fija, deciden que un libro es «mejor» que otro, y en ese sentido son la antítesis de la literatura, que es un espacio fluido, sin poder, donde los textos entran y salen de la lectura sin ningún sistema que los legisle, y a la vez son un modo de circulación específico, una forma particular de ampliar la circulación. Y eso sucede habitualmente cuando uno publica un libro, que el texto circula en un ámbito que obedece a otra lógica y el escritor tiene que entrar y salir, por lo menos yo tengo esa posición, la posición de una guerra de posiciones, digamos, moverse en distintos circuitos. Estar en los medios y también hacerse invisible, pasar largos períodos sin publicar, largos períodos en los que me sustraigo de la escena pública y vuelvo al *under* para decirlo así, me alejo, viajo en subte… En definitiva yo no hablo de mercado, hablo de cultura de masas. Me parece que mercado…, es demasiado hablar de mercado. ¿Existe un mercado literario? No sé, me parece un oxímoron, existe una red de intereses ligados a la cultura de masas que hacen circular los libros. Me parece que lo que hay es una manipulación de la literatura por la cultura de masas, que produce una serie de efectos nuevos, que los editores están haciendo transas con la cultura de masas y que los grandes multimedios, como se dice ahora, también compran editoriales. Entonces creo que, en verdad, estamos enfrentando el mismo problema que enfrentó la vanguardia desde su origen, qué hacemos con la cultura de masas, pero ahora en otra dimensión, en una dimensión macro, la vanguardia ha sido siempre un pelotón de elite que usa una táctica de guerrilla frente al ejército de los *mass media* que avanza barriendo con la cultura moderna. Paradójicamente hoy la academia norteamericana es un lugar para escapar de la cultura de masas, es uno de los pocos que quedan. A la pregunta: «¿Por qué no te vas a una isla?» yo contesto: Bueno, me voy a la isla de Manhattan, en todo caso. No me iría a una isla desierta, quiero decir: no me puedo ir a la misma isla a la que se iban los que se iban a las islas para escapar de la sociedad de masas. Me moriría de tedio en una isla. En una isla desierta no podría ni siquiera leer de lo triste que estaría, no podría ni siquiera escribir un rato. En cambio, ¿cuáles son hoy las islas para resistir a la cultura de masas? Ése

es el punto. Porque ¿qué es la cultura de masas? Es la combinación de los canales de televisión y los grandes diarios que, al mismo tiempo, son dueños de editoriales. Ésa es la situación, creo, y ahí hay que actuar, como diría Brecht.

JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARRIDO: El concepto de tragedia y su actualidad en el pensamiento moderno han sido centro de reflexión de muchos pensadores y escritores que usted ha frecuentado (Nietzsche, Lukács, Benjamin, Brecht, por ejemplo). Por otro lado, la acción narrada en su última novela, *Plata quemada*, aparece calificada como «una versión argentina de una tragedia griega» en el epílogo, o aludida en términos próximos a ella como *hybris* y pathos. ¿Cuál cree usted que es la vigencia de lo trágico en la literatura y en la cultura modernas?

RP: Bueno, ésta es una pregunta que me interesa muchísimo, porque me interesa muchísimo este problema. Es una cuestión sobre la que siempre estoy en diálogo, podría decir. ¿En qué sentido me interesa esta cuestión? Me interesa porque me parece que hay un diálogo entre tragedia y novela, que uno puede ver el problema de la tragedia primero como el problema de un debate sobre la historia de los géneros. Porque la tragedia, la tragedia griega básicamente, tiene la particularidad de ser un género que nace y muere, que uno ve el momento histórico en que eso pasa y entonces allí hay un debate muy fuerte, que ha sido el debate sobre el cual se ha generado lo que podríamos llamar la prehistoria de la crítica literaria moderna: Nietszche y Kierkegaard. El primer libro de Nietzsche y sus últimos ensayos son sobre este asunto. Para Nietzsche, Sócrates es el que destruye el universo trágico porque trae la ironía como visión del mundo, es el héroe no trágico, es el intelectual en definitiva, y entonces el intelectual sería el que rompe con el mundo trágico; por lo tanto Nietzsche es antisocrático, antiplatónico, en el sentido de ver ahí el momento en el que esta gran tradición comienza a dispersarse. Es sobre Sócrates, por supuesto, que Kierkegaard escribe su primer libro, *El concepto de ironía*, que también tiene que ver con esa discusión. Hay un tensión entonces entre tragedia e ironía, entre tragedia y mundo intelectual, y por lo tanto entre tragedia y novela, hay una serie de textos fascinantes sobre este asunto, de Lukács, de Benjamin, de Peter Szondi, incluso de Bajtin, que ve en la forma de los diálogos platónicos, y en la figura de Sócrates, los orígenes remotos de la novela. Podríamos hablar mucho sobre eso, qué pasa con el traslado de ese universo a la novela y cómo se puede discutir este problema. Al mismo tiempo, me interesa mucho el modo en que piensa la forma trágica Jean-Pierre Vernant, que es un crítico que yo leo con mucha pasión, que es un gran historiador de la tragedia griega y que tiene muchísimas ideas muy útiles para las discusiones nuestras en torno a problemas de contexto, de qué es un género, cómo funciona un género, relación género-sociedad. Entonces, habría dos temas alrededor de la tragedia que son muy interesantes: uno es historia de las formas, y el otro es relación forma-sociedad, es decir por un lado cómo cambia, si es que cambia, y por otro lado qué hace un género, para qué sirve. Vernant tiene ideas fantásticas. Vernant plantea que un género discute lo mismo que discute la sociedad pero en otro registro. Vernant es el que dice: la tragedia está discutiendo lo mismo que está discutiendo la sociedad

griega, pero en la diferencia está todo. Está discutiendo lo mismo, pero no es sólo un problema de temas, debaten la ley y el Estado pero hay una diferencia que define todo, de modo que una forma es un tejido social, un sistema de relaciones pero a la vez es una energía determinada, un corte extraño con el contexto. En definitiva lo que dice Vernant es que la literatura descontextualiza, básicamente, borra las huellas de la época, deshistoriza, pero a la vez la forma es la historia misma, no existe sin la trama de cuestiones cotidianas y políticas que ese momento histórico específico discute y produce. Ésa sería la primera cuestión. Después, habría un elemento más interno a la literatura misma, que sería cómo se puede definir la tragedia, para decirlo de algún modo. Yo defino la tragedia como la llegada de un mensaje enigmático, sobrenatural, que a veces el héroe no alcanza a comprender. La tragedia es un diálogo con una voz que habitualmente aparece ligada a los dioses o a la sombra de los muertos (es la voz del padre de *Hamlet* o la voz del oráculo), es decir, hay una frase hermética, escrita en una lengua a la vez familiar y sobrenatural, y hay un problema de desciframiento; pero el que tiene que descifrar tiene la vida puesta en juego en ese desciframiento. Entender un texto bajo peligro de muerte, una hermenéutica privada y paranoica. Una lectura en estado de gracia pero también una lectura en estado de excepción. Nada es neutro en ese desciframiento. Todo se juega ahí, en el acto de entender. Ahí me parece que hay algo muy interesante. Habitualmente el héroe no comprende o comprende mal y por eso termina como termina. La tragedia dramatiza una interpretación y por eso tiene razón Nietzsche cuando dice que Sócrates trae otro sistema de interpretación que mata la forma. Hay un asunto muy interesante ahí me parece a mí, en esos juegos con la verdad, en esos discursos que llegan y que son avisos personales, enigmas, mensajes cifrados, que tienen que ver con el destino, con el futuro, y que alguien situado, porque ese discurso le está dirigido, trata de entender. Esa situación, que me parece que es la situación trágica, pone en juego un uso del lenguaje y de la pasión que por supuesto es totalmente premoderno pero a la vez es muy actual y se renueva continuamente. Por otro lado, la tragedia pone este problema de lectura en términos de decisión, y, por lo tanto, establece una relación extraña entre el lenguaje y la acción, entre descifrar y estar en peligro, descifrar es estar en peligro. Éstas serían, ¿no?, una serie de cuestiones muy atractivas para un escritor, la presencia aterradora de una palabra hermética y verdadera, una palabra que cambia la vida, una palabra que tiene el poder de cambiar la vida.

En el caso de *Plata quemada*, se trataba para mí de sacar la historia del lugar inicial, cambiar el registro, la novela empieza con la crónica de unos maleantes de un barrio reo de Buenos Aires y avanza hacia una hecatombe trágica, vamos a llamarla así. ¿En qué consistió esa transformación mientras yo trataba de escribir el libro? Bueno, en que hay una serie de señales que ellos van recibiendo y que a menudo las entienden bien y que a menudo no las entienden, pero a partir de ahí toman decisiones como si estuvieran frente al destino que les marca y les anticipa lo que tienen que hacer y que frente a ese destino van a actuar de acuerdo con una

convicción, con una ley propia, que también es un punto de lo que podríamos llamar la escena trágica, es decir que el héroe está frente a una opción imposible, porque tiene su sistema de valores propios y, enfrente, un sistema de valores que se le trata de imponer y que no va a aceptar. Por eso nos atrae tanto, me parece, la escena trágica, porque el héroe es el que dice: «No voy a traicionar mis convicciones», a veces por motivos equívocos, pero siempre firme en esta tensión entre una ley pública que está ahí y la ley propia. En el caso de *Plata quemada*, esta ley por supuesto no era la que yo sostengo; no es que yo esté de acuerdo con que haya que matar gente por la calle como hacen estos personajes, pero sí estoy de acuerdo con que ellos son fieles a una ley propia y la llevan hasta el fin.

JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARRIDO: En alguna oportunidad usted se ha referido al fragmentarismo como una característica de la narrativa contemporánea. Su propia obra, quizá sobre todo *La ciudad ausente*, asume en gran parte este rasgo. ¿Qué vínculos encuentra usted entre dicha característica y el contexto político e ideológico de la Argentina de este siglo? En otras palabras, ¿de qué manera un elemento que podría verse como «meramente literario» se asocia a procesos histórico-ideológicos?

RP: Por supuesto que es muy difícil contestar eso, sobre todo en relación con mi propio trabajo. En todo caso yo no lo llamo fragmentario, lo llamo relato mínimo, microrrelato, la historia reducida a lo esencial. A la vez intento contar muchas historias en una sola historia. Me interesa mucho la idea de la circulación de historias múltiples en un relato. El problema para mí pasa no tanto por la fragmentación, que es el efecto que produce eso, sino más bien por una intriga, que sería hasta dónde se puede reducir una historia, cómo se pueden mezclar las historias, de qué modo se puede pasar de una historia a otra, de qué modo se puede crear una superficie narrativa en la que sea posible circular entre historias diversas. Por eso me interesa mucho el problema del final y la cuestión de la *reducción*, la posibilidad de concentrar un argumento es algo que me interesa especialmente: hasta dónde se puede reducir una historia, es decir, hasta dónde se la puede reducir para que siga funcionando. Ése sería un asunto. El otro sería hasta dónde se puede ampliar y desarrollar una historia sin que pase a ser otra. Ése sería el otro tema. Ésos serían los dos elementos que, en mi caso, están presentes en cierta poética que se ha ido desarrollando, que se puede considerar un diálogo con la tradición de la forma breve y del cuento, que en la Argentina es muy fuerte, y con cierta tradición novelística argentina también, y no sólo argentina, que trabaja la variación y la multiplicidad de líneas y de tramas. Me parece que es eso lo que me interesa en Faulkner, la multiplicidad de historias que circulan.

Qué relación hay entre esta forma y cierto tipo de situaciones y posiciones sociales es más difícil de definir y de discutir. Lo único que yo podría decir es que, por supuesto, en la sociedad circulan muchas historias y que esas historias que circulan son muy importantes en muchos sentidos, y que hay una cuestión con la interrupción. Yo diría que hay que pensar el concepto de interrupción en el mundo

social; por ejemplo, desde cómo se interrumpe el debate en la escena pública, quién corta y cambia y desvía, en la televisión por ejemplo, que es la forma del desvío y de la interrupción por excelencia, qué tipo de juego hay allí cuando se cortan los discursos y qué quiere decir «decir» en una sociedad que está definida por ese tiempo tan atomizado y a la vez tan costoso (en todo sentido). Por ejemplo, yo veo que las clases populares no pueden hablar, es decir, no las dejan hablar en el espacio público, cuando alcanzan a llegar ahí, por alguna catástrofe seguramente, en un barrio, en una zona obrera, va la televisión y de pronto, como si fuera un marciano, habla un obrero, y trata de explicarse, tiene un tiempo y un modo de usar el lenguaje que es antagónico con la lógica social, lo interrumpen enseguida, porque le lleva mucho más tiempo hablar que a los profesionales del habla pública, habla, digamos, normalmente, como si estuviera en la casa o en un bar, no está «adaptado» al habla pública, a la televisión, a la radio, a la escena. Aparece un obrero y lo interrogan en su ambiente por alguna cuestión trágica (una huelga, un choque, un crimen) y muchas veces son mujeres, porque son las que han sobrevivido o las que han soportado la violencia, y ella empieza a hablar como habla siempre, o él mira a la cámara y trata de decir, de empezar a contar, piensa entonces, trata de ser preciso y contar lo que pasó y entonces tartamudea un poco e inmediatamente le sacan el micrófono y el periodista da su versión, lo dejan ahí, mudo, porque habla otra lengua, no tiene la precisión que han aprendido a tener los que juegan ese juego en el espacio público. Entonces habría una fragmentación del discurso que quizás hay que estudiar. Yo, por ejemplo, habitualmente no voy a la televisión, voy en condiciones muy negociadas. Y una de las negociaciones es cuánto tiempo puedo hablar, no cuánto tiempo voy a estar en ese programa. Ahí me parece que se estabiliza (digo la televisión como el gran espacio del debate público hoy) una relación entre lenguaje, tiempo e interrupción, que va desde el corte publicitario hasta todos los sistemas de cierre y de final que circulan en el espacio social y uno podría asociar esto con la pregunta, porque la literatura, digamos, los críticos, los escritores, tendríamos algo que decir sobre eso, podríamos decir algo específico sobre las formas de poner fin a un discurso porque sabemos qué quiere decir la escansión: qué quiere decir cortar, dónde se corta, cómo se construye un sentido o cómo se le borra el sentido a un discurso según dónde se corte.

JAMES B. WOLCOTT: En el estudio de la literatura moderna, se habla mucho de la metaficción. Asimismo, vemos una tendencia fuerte hacia la ficción autocrítica o metacrítica que se presenta como ficción. Algunas de sus obras, particularmente el *Homenaje a Roberto Arlt*, parecen proponer una interpretación crítica de ciertos autores, especialmente de escritores argentinos en el interior de la ficción misma. ¿Por qué le interesa a usted tanto la metaficción y la metacrítica?

RP: Yo discutiría el concepto de metaficción, no el concepto de metacrítica, porque me parece que la ficción es siempre metaficción. Hay que ser muy populista, hay que tener una confianza extrema en la capacidad de decir el sentido directamente para creer que los relatos funcionan sin ningún tipo de construcción reflexiva.

Evidentemente la metaficción se convirtió en un momento determinado en una etiqueta que ciertos escritores norteamericanos (como John Barth, como William Gaddis) empezaron a usar y frente a ellos se levantó la tendencia de los *minimal* que empezaron a decir: «Basta de metaficción, volvamos a los hechos», que quería decir volvamos a Hemingway, no a los hechos, a cierta manera de narrarlos. A mí ese debate entre metaficción y narración directa no me interesa, ni entro en eso, porque creo que uno puede encontrar metaficción en los narradores que parecen más ingenuos y más en ellos que en otros, diría yo. Me parece que los narradores populares son narradores de metaficción pura, porque dicen: «Ahora te voy a contar una historia» y en el medio paran y ponen una moraleja, cada tanto se detienen para explicar lo que están narrando…, en realidad no se puede narrar de otra manera, no creo que se pueda narrar de un modo en el que las palabras solamente cuenten hechos. Pero la metacrítica, o sea, el uso de la crítica en un espacio distinto, que sería el modo en que yo entiendo la cuestión, sí me interesa mucho, porque me parece que hay una tradición muy fuerte en esa línea. Siempre digo que ojalá yo hubiera inventado ese uso de la crítica en la ficción, porque a veces algunos me reprochan que trabaje con ideas, con reflexiones en las novelas y me dicen: «Cómo puede ser que en un diálogo se pongan a hablar de esas cosas». Yo digo: «Me sentiría muy contento si lo hubiera inventado yo», pero lamentablemente no fui quien lo inventó, porque eso está, por supuesto, en Cervantes, en el *Ulysses* de Joyce. Uno de los capítulos del *Ulysses* de Joyce que a mí me parece más extraordinario es el capítulo de la biblioteca, donde hay toda una discusión complejísima sobre *Hamlet*. Obviamente que nosotros lo tenemos a Borges y lo tenemos a Macedonio Fernández, lo tenemos a Marechal, se escribió *Rayuela*; en la Argentina esta idea de que se pueden discutir ideas, que hay pasiones que tienen que ver con las ideas y que las discusiones pueden tener la misma pasión y el mismo riesgo es una gran tradición, viene de la payada de Martín Fierro con el Moreno, que es una diálogo filosófico, viene por supuesto de *Facundo*. Hay un gran tradición de la novela filosófica, de la novela de iniciación, que podríamos llamar metacrítica. Un ejemplo extraordinario es el Marqués de Sade, que interrumpe la pose de los cuerpos —no sé cómo llamarlo de un modo neutro— con discusiones filosóficas y después siguen otro rato y después vuelve a la discusión filosófica. Realmente me parece fantástico, porque me parece que es así como es. Entonces que en las novelas existan discusiones que tengan que ver con la literatura quiere decir que a los personajes que están en ese libro les interesa la literatura y hablan de eso. Para mí es ésta la explicación. Yo admiro muchísimo a Hemingway, al primer Hemingway sobre todo, y Hemingway, por ejemplo, pone pescadores a discutir cuestiones de pesca de altura, qué tipo de anzuelo, qué tipo de tanza y de *reel* hay que usar, cómo influye el viento y la temperatura del agua, y yo entiendo el veinte por ciento de lo que discuten, pero me doy cuenta de que esos personajes hablan de lo que saben, usan sobreentendidos, discuten, tienen teorías, hipótesis y ésa es la manera de construir un personaje. Si uno

lee los cuentos de Hemingway que giran alrededor del mundo de los toros o del mundo del box, hay diálogos y los personajes tienen un saber sobre un tema y su conversación gira sobre ese saber.

En *Respiración artificial* los personajes que están allí son básicamente intelectuales, están interesados en la literatura, en la filosofía, en la historia, y discuten de eso. Trabajar así, siguiendo una tradición novelística muy fuerte, ha provocado un efecto inesperado y benéfico para mí, porque muchas hipótesis que están discutidas en esos relatos de una manera extrema, tajante y a la vez atemperadas por la ficción, alcanzaron un público mucho más amplio que si yo las hubiera escrito en un ensayo de crítica. Es decir que de pronto ciertas hipótesis que se discuten allí sobre literatura argentina fueron discutidas en ámbitos mucho más amplios que si yo las hubiera enunciado en un libro de ensayos.

MICHELLE CLAYTON: Usted ha hablado en muchas ocasiones sobre la narrativa del poder del Estado, contra la que se oponen las narrativas distintas de los escritores. ¿Es la escritura necesariamente una estrategia crítica por parte del escritor? La narración de los vencidos, que usted ha mencionado con frecuencia, ¿se podría ver como otra máquina de poder?

RP: En principio yo digo que sí, que la pregunta sintetiza un poco lo que yo pienso, que sería la idea de que el Estado construye ficción y que no se puede gobernar sin construir ficciones. Valéry dice cosas muy interesantes sobre este asunto y también Gramsci lo ha señalado, que no se puede gobernar con la pura coerción, que es necesario gobernar con la creencia y que una de las funciones básicas del Estado es hacer creer, y que las estrategias del hacer creer tienen mucho que ver con la construcción de ficciones, y que esa construcción puede ser vista por los escritores y los críticos con una mirada diferente de cómo la miran los historiadores y los políticos, que nosotros tenemos mucho que decir sobre esos mecanismos. Por otro lado yo diría que la literatura disputa con ese mismo espacio, es decir, que la literatura está construyendo un universo antagónico a ese universo de ficciones estatales. En cierto sentido yo digo que hay una tensión entre la novela y el Estado, que en algunos momentos es muy visible y que, en otros casos, es necesario descifrarla, pero que hay dos polos de esa elaboración, podríamos decir, dos polos de cristalización de cierto tipo de ficciones sociales. Yo no pienso tanto, como algunos, en la relación entre ciertos novelistas y el Estado, que a veces se da, sino en el Estado como narrador. Es decir, voy a buscar eso en el discurso mismo del Estado. Por ejemplo, en una época analicé el discurso del comandante en jefe del ejército, el Día del Ejército, que es el 29 de mayo. Tomé quince años, o sea, fueron quince discursos de los comandantes en jefe en distintos momentos históricos, y analicé lo que decían, el modo en que enunciaban. Lo que decían eran relatos fundacionales, todo el tiempo, sobre el lugar del ejército en la tradición nacional, sobre las relaciones entre el ejército y la población civil, a quién tenía que matar el ejército, a quién tenía que defender, cómo se construía el lugar del enemigo, quién era el héroe en ese relato

paranoico y criminal. Esto era lo que el general en jefe trataba que la gente le creyera. Entonces me refiero a ese tipo de cuestiones, a un discurso que no debe ser entendido como externo al Estado. Es el Estado mismo el que habla y los escritores, los novelistas dialogan y disputan, con esa ficción política. Me distancio de lo que suele entenderse hoy por una crítica política de la literatura que tiende a ser, digamos, endogámica; busca en la literatura, en los escritos, los signos de una política que viene de afuera y persigue a los escritores todo el tiempo acusándolos de estar construyendo discursos en beneficio de las políticas del Estado. La literatura se ha convertido en un rehén del discurso político, en un rehén, diría yo, de la ineficacia política de los críticos. En la Argentina hay un debate muy fuerte sobre este asunto. Cuando el Estado se cristaliza en el 80, parece que todos los escritores están diciendo lo mismo que dice el Estado. No están diciendo lo mismo. Primero porque no lo dicen del mismo modo. Yo no confundo el discurso de un ministro del Interior con el discurso de un novelista que escribe novelas. A veces, incluso son la misma persona, como es el caso de Wilde, pero no dicen lo mismo cuando están en un lugar y en el otro. Por ahí pasa, entonces, creo, la primera cuestión. En relación a la tradición de los vencidos, yo digo: la historia la escriben los vencedores y la narran los vencidos. Hay un relato que va por abajo, que tiene que ver con la derrota, no con la exclusión ni con las minorías, sino con los sectores que han sido dominados y vencidos por el Estado. La narración ahí tiene un sentido fantástico, el relato de las Madres de Plaza de Mayo en 1977, por ejemplo, contrapuesto a la versión estatal, una forma extrema de usar el lenguaje, que no tiene que ver con la construcción fija, digamos así, de la historia como escritura de los acontecimientos. La locura, ¿no?, es siempre el límite de la narración, el reverso del silencio. La locura es decir de más, es no poder callar, es un exceso en el borde de la ficción. Ellas eran las locas de Plaza de Mayo porque lo decían todo.

JAMES B. WOLCOTT: Se ha dicho que desde el punto de vista del lector, la parte más importante de un relato es el comienzo de la historia, más específicamente el título, el epígrafe, o la primera frase. ¿Cómo lee usted los comienzos de los relatos y cómo ha trabajado sus propios comienzos?

RP: ¿Qué quiere decir tomar la palabra? Ése es un momento social siempre delicado y extraño. ¿Qué quiere decir pasar del silencio a la voz, qué quiere decir socialmente, y qué tipo de protocolos son necesarios para que esa función sea posible? Ése sería el punto. Entonces hay, a veces, maniobras dilatorias, postergaciones, partidas falsas, aprontes: prólogos, dedicatorias, epígrafes, marcos, el comienzo siempre parece remitir a una espera. Habría entonces una estrategia verbal ligada a la acción, al acto mismo de empezar a hablar, de modo que uno podría ver en ese punto del incipit, en el tropo del comienzo, la forma que toma en literatura el momento en que el sujeto va a hablar. Le agregaría a esto que yo veo el problema de los comienzos ligado al problema de los géneros, en el sentido de que los géneros me parece que son por un lado el marco, que es una de las fórmulas del comienzo de los

textos, y por otro lado una forma de estabilidad, de conjugar la acción, los géneros dicen en qué tiempo verbal se desarrolla el relato. Steiner ha dicho cosas muy interesantes sobre la tragedia y los orígenes de la lengua, ciertas situaciones dramáticas cristalizan estados iniciales del lenguaje, cierto lugar de pasaje entre el acto y la palabra; Benjamin ha pensado también en esto, ha insistido sobre la importancia del silencio en la tragedia. Un marco sería, entonces, también un modo de referirse a la situación no verbal, «estamos aquí alrededor de esta mesa, en una sala del piso B, en la Biblioteca de Princeton y vamos a conversar sobre literatura», establecemos el registro de discurso que vamos a usar y definimos la situación de enunciación y entonces podemos, quizás, empezar. El marco, en cierto sentido, estabiliza la cuestión; tiene mucho que ver con el género que sería también una fórmula, un pacto, un modo de decir: «Bueno, vamos ahora a contar una historia de crímenes, vamos a contar una historia de terror». Hay un saber previo —a esto me refiero— antes de leer que siempre es un punto muy delicado en la discusión literaria. ¿Quién manipula el saber previo? Me parece que ése es un punto de discusión muy intenso en las poéticas y entre los escritores, por eso la guerra de los escritores contra los críticos, en el sentido de qué se va a saber de mi libro antes de que lo empiecen a leer y qué quiero yo que se sepa de ese libro antes de que lo empiecen a leer. Entonces, las condiciones previas, la primera frase, el encuadre, lo que se sabe del que va a hablar, el sobreentendido, lo que está implícito, todo eso constituye un debate muy intenso y me parece que por ahí pasan, a menudo, las confrontaciones críticas. No es sólo sobre el texto mismo, sino también sobre el protocolo de lectura de ese texto, el uso que se le va a dar. El comienzo toca todo este tipo de cuestiones, en qué dirección va a ir la lectura, son sistemas de señales de tránsito, ¿no?, como las indicaciones de entrada y de salida de un *freeway*, tiene que ver con el mapa, con la hoja de ruta. Me parece que la cuestión del comienzo tiene que ver con todo esto: ¿qué es lo que uno sabe antes de empezar y qué es lo que el texto puede construir para establecer rápidamente el registro dentro del cual va a funcionar, para no ser desviado? Por ejemplo, para mí fue una decisión fuerte la de no poner el epílogo de *Plata quemada* como prólogo, que fue mi idea inicial. Porque si yo lo pongo como prólogo, por supuesto que estoy enmarcando la lectura. Después está la cuestión de los modos y de los tiempos verbales, el tono y la velocidad de la marcha de un relato, digamos, y eso remite también al comienzo, a los comienzos. Pasar a la acción en el lenguaje, de eso trata el comienzo. En cuanto a la experiencia práctica del comienzo, habitualmente no empiezo los libros por el principio, es lo que me ha sucedido. El único libro que empecé por el principio es *Respiración artificial*, que lo primero que escribí es lo primero que se lee, pero no me pasó eso en los otros libros, digamos, donde no necesariamente lo que está leído como comienzo es lo que yo escribí primero, obviamente. Pero cuando uno dice cómo comienza un libro, para un escritor quiere decir cómo define el tono de la historia y cómo establece, implícitamente, el marco, es decir, el protocolo de lectura.

MICHELLE CLAYTON: En sus escritos juega frecuentemente con materiales «extraños» a la obra de varios autores: cartas, palabras sueltas, biografía; *En otro país* traza su propia autobiografía. ¿Hasta qué punto informa al lector la biografía de un escritor, o es que la biografía (la de los hechos, la de las palabras) se ofrece a ser leída como una parte más de la ficción?

RP: Es una pregunta muy interesante. A mí me interesan mucho los mitos de escritor, me parece que junto con los textos hay un aura, ciertas imágenes que actúan, en secreto, en los resquicios, entre las palabras, como quien vislumbra un rostro cubierto por una luz, hay mitos fuertes que vienen de los textos: Kafka, Macedonio Fernández, Hemingway. Hay una construcción del sujeto que es una combinación rara de palabras, acontecimientos, tragedias, datos, que habitualmente sacan al sujeto de la normalidad, diría yo. El sujeto es sacado de la normalidad y ese corte está secretamente ligado a su escritura. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir: el mejor escritor del siglo XX, quizá, Kafka, no podía escribir. Ahí hay un mito. Es una cosa interesante. Estaba todo el tiempo diciendo que no podía escribir. Uno de los más grandes escritores argentinos se pasó la vida sin publicar. Hay siempre como un enigma en este tipo de cuestiones. Es una relación paradójica entre el texto y el sujeto, lo que funda el mito. Un gran escritor como Hemingway, un artista de la forma pura, decía que en realidad lo que le interesaba era ir a la guerra o estar en los bares con los vagos y con los borrachos. Y sin embargo, cuando uno lo lee se da cuenta de que lo único que le importaba era cómo se podía escribir en inglés después de Joyce. Hay algo enigmático ahí, ¿no?; él ¿por qué quería parecer un hombre de acción? ¿Qué escondía? O Kafka, que no podía escribir… En una noche escribía *La condena* y al día siguiente decía que no podía escribir, que era imposible. Me parece que hay siempre un enigma y que el escritor a menudo es una figura de transacción entre el lenguaje y la vida, digamos, por eso la vanguardia termina por trabajar casi exclusivamente con el mito, con el escritor sin obra. De modo que la biografía de un escritor a menudo tiene que ver con la construcción misma de la obra y a veces es un efecto de la obra. A mí me interesa mucho este asunto, como estrategia y como construcción ficcional, pero no porque sea puramente ficcional, sino porque tiene un elemento de… —¿cómo decirlo?— de condensación, condensa una vida en algunos elementos y esto es siempre muy atractivo narrativamente. Por ejemplo, leo muchísimo, yo diría más que novelas, leo diarios, biografías, cartas, correspondencias, ese tipo de material es un material que leo siempre por ese doble efecto de concentración que tiene, por un lado una vida convertida en destino, una vida leída, y a la vez la tensión entre el lenguaje y la experiencia, el sujeto escindido ahí, ¿no?, el modelo de «Borges y yo».

Desde el punto de vista de una respuesta más ajena, digamos, al asunto, más ligada a la discusión sobre la crítica, yo creo que está bien usar la biografía de los escritores en el análisis de la literatura. Yo lo hago, lo uso cuando viene el caso, y me parece que no hay por qué tener una posición extrema a la manera de algunas teorías francesas, que a menudo son una extrapolación de ciertas hipótesis del psicoanálisis.

Por supuesto en un sueño el sujeto está disperso, es un vacío, está fuera de ahí, pero no es lo mismo que quien se pone a escribir una novela. La operación es muy parecida, pero no es la misma operación. Hay un sujeto que decide escribir. Entonces, no me parece que la figura de ese sujeto sea algo que deba ser excluido de la discusión de la crítica como un elemento que alteraría la verdad de la lectura.

KIT CUTLER: Sabemos que ha ficcionalizado el proceso de escritura con «la máquina de contar» en *La ciudad ausente* y el rol de las crónicas de Emilio Renzi en *Plata quemada*. ¿Puede hablarnos un poco sobre el verdadero proceso de escribir y estructurar sus historias? ¿Hay mucha diferencia en este proceso cuando escribe para el cine o la ópera, como ha hecho con Héctor Babenco y Gerardo Gandini?

RP: Sí, quizá la diferencia nos permita decir algo sobre eso. En general, las narraciones que he publicado —las novelas y los relatos— han sido escritas sin tener una trama y una continuidad de los acontecimientos definida. En el caso de *Plata quemada*, esto tenía ciertos matices porque la historia ya existía, pero habitualmente —y en el caso de esa novela también—, lo que tengo es una historia inicial, un punto de partida, y lo que hago es escribir una primera versión para enterarme qué clase de historia es ésa. No soy del tipo de escritor, como muchos buenos escritores, que hacen un diagrama previo de capítulo por capítulo y que tienen muy claro el plan de lo que van a hacer; por lo tanto, habitualmente lo que hago es descubrir cómo es la historia a medida que la escribo y suelo escribir varias versiones hasta definir la trama. Voy, digamos así, del estilo a la historia y no al revés. Pero en el caso del cine y en el caso de la ópera —el libreto de la ópera fue un caso bastante especial porque adapté un libro mío—, sí fue necesario antes de sentarse a escribir tener muy pensada, muy definida y muy estructurada la historia. Entonces, lo que uno habitualmente hace con un argumento que está escribiendo para el cine es conversarlo mucho y pensarlo mucho y definir claramente la situación dramática y los momentos de viraje de la intriga… La gente que está en el cine tiene muy definido este sistema de trabajo; hablan de algo que no se ha podido traducir, la *scaletta*, la «escalera», que sería la serie de hechos que van a definir la película, cada escalón, digamos, permite subir un poco más arriba en la trama. Antes de empezar a escribir el guión hay que definir la *scaletta*, es decir, los acontecimientos básicos, «el personaje llega a un aeropuerto, después toma un taxi, después busca un hotel y en el hotel le roban la valija». Es como el esqueleto de la historia y todos los hechos que van a suceder tienen que estar definidos en la continuidad dramática. La trama está antes de la escritura y me parece que ésta es una diferencia interna a la literatura. Hay escritores que trabajan con una trama previa y después la escriben, como Borges, mientras que otros escritores, como Onetti por ejemplo, construyen la trama a partir de un elemento que a menudo es una imagen o una situación que después se desarrolla.

MICHELLE CLAYTON: A menudo afirma usted que «el lector ideal es aquel producido por la propia

obra… Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer». ¿Qué tipo de lector producen sus último textos, *La ciudad ausente* y *Plata quemada*?

RP: Yo por supuesto no puedo contestarle. No lo sé, obviamente, ni creo que lo pueda llegar a saber. Porque ¿qué relación tiene un escritor con el efecto de lo que escribe? Tiene, por un lado, un tipo de lectura que yo llamaría «privada»: los amigos le dicen cosas y uno ya sabe por lo que le dicen los amigos, más o menos se va dando cuenta, porque los amigos siempre dicen que el libro les gustó, habitualmente, digamos, son amables; pero uno ya, más o menos, por lo que le van diciendo se va dando cuenta de qué tipo de efecto produjo el libro. Quiero decir que un escritor aprende a descifrar en la comunicación personal el tipo de interés y de efecto que un libro puede producir. El caso más extraño que me pasó a mí es que cuando publiqué *Prisión perpetua* me empezó a escribir un preso desde la cárcel. Porque, claro, el libro se llama *Prisión perpetua* y él pensó «Este libro debe ser para mí»; entonces, leyó el libro y me empezó a escribir. Mantuvimos una correspondencia mientras él estuvo preso. Pasó siete años preso; a los dos años de estar preso me empezó a escribir. A veces llegan cartas de lectores; yo en general no contesto, pero en el caso de él me parecía que sí, que había que contestar. La correspondencia se convirtió en una conversación sobre literatura con un lector que disponía de todo el tiempo, obviamente, que al mismo tiempo estaba interesado en escribir y fue una experiencia rarísima, interesantísima, porque por supuesto era alguien que no venía de la literatura, y la manera en que él leía los textos era muy personal… Un lector extraordinario, muy franco, casi no había leído nada antes de caer preso y entonces, en la cárcel, con todo el tiempo por delante, se convirtió en un lector voraz. Porque yo le empecé a mandar libros que pensé que podían ayudarlo, digamos, a no sentirse demasiado oprimido por la literatura, textos que lo encaminaran a una escritura en la que él se sintiera más próximo, porque si uno le mandaba, no sé, Lezama Lima, se iba a sentir un poco intimidado. Entonces, dije, Rulfo, que es un gran escritor, es alguien que él puede sentir próximo, Roberto Arlt, Fitzgerald. Pero al mismo tiempo él buscaba mis libros, conseguía mis libros sin que yo se los mandara y los leía y, entonces, ahí hubo una experiencia muy interesante. Me hacía preguntas, sacaba conclusiones fantásticas. La literatura lo ayudó a resistir la presión, empezó a vivir de noche, cuando todos en la cárcel se iban a dormir, él se pasaba la noche leyendo, escribiendo. Primero me escribía cartas a mí y me contaba con mucho detalle qué hacía, cómo era la vida en la prisión, y después de a poco empezó a contar la vida de los otros y empezó a escribir relatos. Se llama Clemente Lanza, cuando salió de la cárcel, nos encontramos, en fin, ahora vive en Merlo y está terminando su primer libro. Obviamente no quiero poner esto como ejemplo de nada, es un caso muy común, un lector que escribe, yo no establecí con él ninguna diferencia, lo traté igual que a cualquiera de los que a veces me escriben o me envían textos, de a poco, a partir de sacarse de encima la idea de «hacer literatura», empezó a encontrar una voz propia. Ése sería un ejemplo del tipo de lector que uno puede encontrar, casi el lector

perfecto, diría yo. Y después está el otro tipo de lectura que uno recibe, que es la de los críticos, los lectores «profesionales», digamos así, obviamente uno lee lo que se escribe sobre lo que uno ha escrito. Y ésa también es una lectura rara, habitualmente, más que leer, miro por encima, porque produce un efecto un poco raro. Es como encontrar una carta que no nos está dirigida, en la que alguien habla de nosotros. Siento siempre cierta molestia, como si fuera un ejercicio de voyeurismo. Pero por otro lado debo decirles que en verdad lo que uno percibe cuando lee la crítica es la moda. Por ejemplo, con *Respiración artificial*, que es una novela que yo publiqué en el 80, las distintas lecturas a lo largo de estos años me han ido dando la pauta de cómo se estaba leyendo en cada momento, porque el libro ha ido cambiando de acuerdo a cómo se iba leyendo en los momentos en que los críticos lo leían. En lo que podríamos llamar la crítica establecida, lo que se ve cuando se lee algo sobre lo que uno mismo escribió, lo que uno ve, básicamente, es que los críticos están trabajando sobre debates que son de la crítica misma, que los libros funcionan como elementos de una discusión que tiene más que ver con momentos cristalizados. Por ejemplo, el libro se discutió mucho en términos de historia y ficción; se discutió mucho en términos de la dictadura militar, es decir, qué quería decir hacer literatura en un momento determinado en la Argentina; después se la leyó como novela histórica porque se puso de moda la novela histórica, se la leyó como metaficción, después se la empezó a leer en términos de la posmodernidad; era una novela posmoderna, decían, entonces se empezó a leer como una novela posmoderna y ahí hubo una discusión sobre ese tema. Entonces, quiero decir que la relación que tiene uno con el efecto de lo que escribe es siempre muy arbitraria y no puede ser usada como ejemplo. Yo puedo sí darme cuenta de cómo ciertos textos de escritores que están cerca de mí producen cierto efecto, por ejemplo, Andrés Rivera. Qué tipo de efecto produce Rivera, puedo percibir bien, qué tipo de lectores crea, digamos, o Hebe Uhar. Con escritores contemporáneos míos puedo darme cuenta de lo que pasa, con mis libros es muy difícil.

ARCADIO DÍAZ QUIÑONES: Su novela *Plata quemada* evoca algunas películas norteamericanas, concretamente *Dog Day's Afternoon* de los años setenta, una *non-fiction* dirigida por Sidney Lumet en la que también se da un asalto a un banco, hay una pareja homosexual, y en la que los medios, especialmente la televisión, van narrando e interpretando los hechos. En otros aspectos recuerda las tramas del cine negro más reciente como State of Grace de Phill Joanou o la función de la «plata» en *Kill Me Again* de John Dahl. ¿Podría hablarnos de esta relación entre cine y narrativa?

RP: Bueno, *Dog Day's Afternoon* es un película que me gusta muchísimo, el guión de Frank Pierson es extraordinario, y para mí fue extraño verla porque yo ya había escrito el libro, la primera versión, y era como una variante de la misma historia. No recuerdo de qué año es la película, debe ser del 71 o del 72, por ahí. Yo había escrito la novela y la había abandonado. Por supuesto encontré muchas semejanzas en los acontecimientos, sobre todo los dos protagonistas del robo que quedan encerrados en ese banco con los rehenes, la situación de encierro y de rodeo,

de acoso, el mundo homosexual…, encontré muchos elementos comunes con la historia de *Plata quemada*. Aunque quizá no es tan *heavy metal* como el libro, tiene un tono más «clase media», cierta «buena conciencia» típica de Lumet, ¿no?, que es un director «progresista», digamos, no es Samuel Fuller, no es Robert Aldrich, no es un «duro», no tiene ese estilo. Ahora, las otras películas no las he visto, no las recuerdo, de todos modos podría nombrar otros films, las películas de Fuller, *Shock Corridor*, *The Naked Kiss*, y las películas de guerra que vi de chico *The Steel Helmet*, *Casco de acero*, *Fixed Bayonets!*, extraordinarias, muy violentas, que parecen documentales sobre la locura, ese cine, esa manera de narrar, la tenía presente, porque pensaba mucho en las batallas del cine, cómo se narra un combate. Porque para mí el problema no sería tanto temático, yo no plantearía el problema en términos temáticos, diciendo, bueno, hay ciertos temas que están en ciertos films que uno los encuentra en la literatura o al revés. Lo que sí pensaría es en el tipo de narración que el cine ha impuesto, como una especie de media de lo que debe ser una narración que funciona bien, de lo que es el interés de un relato. El cine ha establecido un código frente al cual la literatura se ha sentido siempre como en una disputa sin solución. Sobre esto se podría también hablar bastante, en el sentido de que en un punto el cine ha venido a sustituir lo que tradicionalmente había sido la novela como género popular en el siglo XIX, y la novela no ha conseguido recuperarse de esa situación. La novela como género, digo, no los novelistas aislados, ha perdido su público popular porque ese público se fue a buscar la narración en el cine. Algunos tenían mucha conciencia de este hecho: Scott Fitzgerald se va para Hollywood y dice, explícitamente, en 1930, 1931, cuando aparece el sonoro, «para escribir novelas ahora hay que irse a Hollywood». Es decir, comprende que el relato social ha dejado de ser la novela y que el género de narración dominante es ahora el cine y es el primero que intenta intervenir en ese asunto, va a trabajar a Hollywood y por supuesto, como sabemos, le va muy mal. De modo que habría una cuestión para discutir sobre esto y me parece que es el modo de plantear el problema del lugar de la novela en el debate actual. La queja de los novelistas habitualmente es que no se leen novelas; quieren decir que no se leen novelas como se leían antes, que se leía masivamente la novela como género, Dickens, Balzac eran grandes artistas y grandes narradores populares porque el género tenía un público disponible amplísimo. Ésa es una cuestión. La otra cuestión es que el cine tiene una forma muy rápida de narración, una velocidad que es antagónica con el lenguaje, el tiempo del relato no depende de la articulación verbal, el relato está siempre en presente y se articula como una cadena que corre, es una polea…, por eso yo no veo, por ejemplo, que *Plata quemada* sea una novela «cinematográfica», como se dice; yo no la veo cinematográfica en el sentido de que yo veo las novelas cinematográficas como novelas donde el lenguaje no es lo que define el funcionamiento de la historia, tienden al presente y al encadenamiento rápido. Con esta novela se va a hacer una película —ya están escribiendo el guión ahora— y ellos sabrán cómo la van a resolver, pero yo no veo en el funcionamiento

del libro un criterio que sí encuentro en otro tipo de novelas contemporáneas que tienden a narrar desde afuera, digamos, un tipo de relato que tiende a mostrar la acción con una perspectiva más externa a lo que en este caso sucede con el funcionamiento del lenguaje de los personajes y de su propio —no sé cómo llamarlo —, su propio rumor interno. Entonces, por un lado, yo discutiría este problema en términos más amplios. No novela y cine, aislados, sino el género como tal, la forma social dominante, los modos de narrar, la novela sustituida por el cine como lugar social de la narración, cierta crisis de la novela y cierto efecto que esto produce en el género, efecto que a mi juicio es benéfico, porque cuando el género pierde ese público tan exigente y popular, pueden aparecer Joyce y Proust. Si uno se maneja con ese criterio sobre cómo se manejan los géneros puede decir que eso es lo que sucede. La novela queda suelta y gana una libertad que antes no tenía. Por supuesto que Dickens era un novelista extraordinario, y todos esos novelistas que tenían un público ávido que esperaba sus historias eran extraordinarios, ¿no es verdad?; pero cuando el público se desvía para otro lado parece que los novelistas se encuentran con una posición más libre y se resuelve el debate clásico sobre la novela como arte o la novela como entretenimiento, que es casi contemporáneo al nacimiento del cine, las posiciones de Henry James, el debate de James y Howell sobre si la novela es arte o es simple entretenimiento, ya estamos en el centro de la cultura de masas y de sus exigencias y ese debate es «moderno» y tiene mucho que ver con la aparición del cine. Para tratar de contestar la pregunta, también diría que el cine tiene mucho que ver con los géneros y que en este sentido la relación con el género podría entenderse como una relación ligada a la narración cinematográfica.

Dicho todo esto diría que el cine ha sido algo muy importante a lo largo de toda mi vida, que paralelamente a leer libros veía películas, eran dos mundos paralelos, dos vidas. Creo que es una experiencia de toda mi generación, hemos estado muy conectados con el cine. Me parece que los escritores de mi generación somos los últimos que no vimos televisión de chicos, que no vimos el televisor como una presencia cotidiana, que está ahí desde que uno nace, como la madre, digamos, un aparato que habla y está en la casa, como algo con lo que uno tiene que establecer un acuerdo o algún tipo de relación, pero que está siempre ahí. Para nosotros fue algo que llegó primero a la casa del vecino. Cuando entró en mi casa, yo —como era de izquierda— ya estaba en contra y no veía casi televisión y cuando era estudiante no existía para nosotros la televisión mientras que el cine sí es una experiencia que empieza con la infancia y sigue hasta ahora.

CRISTINA PÉREZ LABIOSA: La sexualidad es uno de los aspectos más interesantes y menos discutidos de su obra. ¿Qué papel juega este tema en sus novelas y relatos? ¿Qué lugar ocupa la homosexualidad y la «desviación» sexual?

RP: Cuando yo estaba escribiendo el primer libro de relatos que se llama *La invasión* le quería poner de título *Entre hombres*, porque me parecía que todos los

relatos tenían que ver con situaciones entre hombres. Después aparecieron algunas mujeres en las historias y, por lo tanto, preferí cambiarle el título. Pero la idea de un mundo sólo de hombres…, digamos el ejército, el mundo del box, el mundo del deporte, las pensiones, ciertos ámbitos donde funcionan redes masculinas han sido siempre para mí muy atractivos por el tipo de pasiones que circulan ahí, la competencia extrema, los desafíos, los sentimientos desplazados, no mostrar lo que se siente. Muchos relatos de ese libro narran ese ambiente, digamos, «La invasión», «Mi amigo», «Tarde de amor», no son relaciones homosexuales, pero hay un clima de tensión sexual, de violencia, cierta misoginia incluso. En el caso de «El laucha Benítez», el relato es un efecto de mi interés por el mundo del box, y es muy común y muy conocido entre la gente que está en el ambiente del box que hay muchos boxeadores homosexuales, que hay muchas parejas de boxeadores; lo mismo en el mundo del fútbol y por supuesto en el ejército y también en el mundo de «la pesada», como se dice en Buenos Aires. «La pesada» se refiere a las bandas que roban con armas; están metidos en un mundo que tiene que ver con la cárcel, también, como ese lugar que construye la sociedad para aislar a la gente, básicamente para sacarlos de la sexualidad, porque yo pienso que ése es el sentido de la cárcel. Después hay transas allá adentro diversas, pero en un sentido el castigo, el sentido secreto de ese aislamiento tiene mucho que ver con la sexualidad, la sociedad construye una suerte de isla masculina, la cárcel es también una disposición muy perversa de los cuerpos. Entonces hablaría del efecto narrativo de esos ambientes, Hemingway está ligado a esa mitología también, *Men Without Women*, todos los fantasmas masculinos, la impotencia, la dominación, la pasión entre hombres, no hablaría de «cultura gay» ni de relaciones homosexuales en el sentido en que eso suele ser discutido actualmente. Veo, más bien, circulaciones del deseo, que se dan entre hombres a veces y se dan entre hombres y mujeres o entre mujeres. No veo ahí la cuestión en términos de lo que sería una particularidad sexual que debe ser trabajada aparte. Porque lo que me parece que tienen estos universos es que son lugares de cruce, nada es muy fijo, no tienen las categorías de la clase media, digamos, categorías pequeñoburguesas o estabilizadas para establecer las identidades con su carga de queja social, de traducir las fantasías sexuales en términos de lo que es políticamente correcto, o definido como reivindicación de ciertas identidades, me parece que en el mundo popular, en las clases bajas este juego de las identidades sexuales, como quiera que sean, son menos fijas. Esto sería, entonces, mi respuesta, he narrado a veces esos universos de pasión entre hombres, he escrito historias que tienen a hombres como protagonistas y cruces de relaciones entre ellos. Por lo que yo sé, la novela ha sido muy discutida y con interés en lo que en Buenos Aires podríamos considerar que es la cultura gay y el mundo de la cultura gay; pero yo no me muevo con ese tipo de conceptos en relación con este problema. Yo pienso más, y así me parece que debería ser discutido el asunto, como un espacio de circulación entre cuerpos sin que nadie se quede fijo a un tipo de conducta establecida que la sociedad considera normal, anormal o desviada.

NOEL LUNA: Aquellos que hemos tenido la suerte de asistir a sus seminarios en Princeton, particularmente el que dictó el año pasado sobre «la ficción paranoica», tuvimos la oportunidad de reconsiderar algunos textos fundamentales sobre la noción de «lo secreto». En el centro de esta discusión leímos a Simmel y a Canetti, y consideramos algunas ideas de Freud, todo ello en relación al género policial. «El secreto» y «lo secreto» parece ocupar un lugar central en la narrativa, la crítica, la teorización del relato y la docencia de Ricardo Piglia. En algunos ensayos usted habla del Estado como «una estructura que dice todo y no dice nada, que hace saber sin decir, que necesita a la vez ocultar y hacer ver». ¿Cuál es hoy para usted la relación entre la «economía de lo secreto» en la literatura y en la política? ¿Cuál es el sentido de «lo secreto» para un escritor que vivió la dictadura argentina y que hoy se enfrenta a la visibilidad que rige la idea misma de democracia?

RP: Por supuesto la pregunta es muy interesante. Yo la contesto tratando de diferenciar algunas cuestiones. La relación entre secreto y poder, para empezar por ahí, que es la cuestión a la que se refieren Simmel y Canetti, me parece que tiene mucho que ver con la estructura del funcionamiento político. Se podría pensar que más allá de que haya o no mayor o menor visibilidad, como discurso explícito en la escena democrática, y que haya un sentido más conspirativo en los regímenes totalitarios, uno podría decir que la relación entre secreto y poder político es un elemento que cruza la historia del Estado, en verdad en esa relación se constituye el Estado, y podría ser estudiado como un dato de la historia política, ¿no es cierto? Una teoría sobre el secreto, lo que se debe decir, el «trascendido», en fin. Hay todo un sistema de utilización de lo que es dicho a medias y de lo que se termina por decir como versión que está ligado al hecho de que el que tiene poder sabe algo que los demás no saben y que ese poder está armado alrededor de esa figura, de ese lugar secreto en el cual se gestaría, digamos, el poder político.

Lo que a mí me interesa del secreto es que no depende de la interpretación, no es un enigma que puede ser descifrado y por lo tanto depende de una técnica religiosa o filológica —como quieran ustedes llamarla— que permite descifrar algo que está oculto pero que se da entender, en el sentido etimológico de «enigma». El secreto es algo que está escondido. Etimológicamente, también, tiene que ver con un lugar donde hay algo que alguien tiene escondido y hay que entrar ahí, es una acción la que supone «descubrir» un secreto. Entonces ahí otra vez encuentro una relación entre «secreto y lenguaje», una relación que se puede establecer alrededor de todo este juego con el que sabe algo que no quiere que los demás sepan, que, por supuesto, en el género policial tiene un lugar importantísimo. El género tiene un uso del lenguaje que es muy aleccionador para el funcionamiento social de los lenguajes en el sentido de que siempre el que habla pierde. El género policial tiene una raíz escéptica, ¿no?, una moral estratégica, digamos, una guerra de posiciones donde el que es sincero es castigado, hay una especie de lógica extraña que gira sobre el valor del silencio, el que calla puede todavía encontrar formas de escapar de la ley, porque la ley hace hablar, el Estado por un lado no dice y por otro lado obliga a decir. Hay un juego alrededor del secreto como cuestión social que me parece muy atractivo para pensar la historia. Lo que se dice, lo que se puede decir y lo que se puede hacer, el modo en

que los sujetos se desplazan en relación a lo que puede no ser dicho. El libro de Albert Hirschman, *Exit, Voice and Loyalty*, es extraordinario para estudiar estas relaciones. Con alguno de ustedes yo hablaba de esto en relación con la economía, uno de los grandes discursos sociales actuales, que también se funda en el secreto como núcleo. El funcionamiento de la bolsa de valores y la fluctuación de los «intereses» y los flujos de dinero y las alzas y la inflación, todo el circuito de circulación monetaria, tiene mucho que ver con la circulación de informaciones y con qué cosas se dan a conocer y con el tipo de lenguaje que se usa, la jerga, y esa circulación de palabras produce inmediatamente movimientos financieros. Las cosas son al revés de lo que parecen, el lenguaje hace funcionar las finanzas, las cuentas secretas, numeradas, son el nudo íntimo de la economía capitalista, las cuentas suizas, las claves, y por otro lado las filtraciones, todo tiene mucho que ver con la confianza, con el crédito, en definitiva con la creencia, la fuga de capitales es una metáfora perfecta del terror actual.

Yo leía en el diario de hoy que no bien trascendió que el gobierno norteamericano iba a hacer no sé qué movimiento con las tasas de interés se produjo una baja en todas las bolsas del mundo y el tesoro norteamericano anunció, el vocero del tesoro norteamericano, ¿no?, la voz de Dios, salió a desmentir la versión. Entonces, basta que trascienda que algo va a pasar para que inmediatamente muchas personas se queden sin plata. Hay un juego ahí de acción en relación al discurso, al lenguaje, que es siempre, por supuesto, para un escritor, muy atractivo. Eso, por una parte. En relación a la crítica literaria, me parece que la idea de que siempre existe un secreto en un texto permite cuestionar las hipótesis de Paul de Man y sus seguidores, incluido Derrida, que tienden a poner el texto en un lugar indeciso, un vacío que nunca se puede cerrar, porque la lectura no tiene fin y si uno quiere cerrar porque quiere interpretar, entonces está haciendo algo contra el texto. Me parece que si uno dice que el texto tiene un secreto pone la interpretación en un lugar distinto, que no tiene que ver con la idea —que funciona mucho— de que, en cambio, el texto sería un enigma a descifrar. Porque sí, si el texto es un enigma que el crítico puede descifrar, quizá lo que quede es esta idea de que en realidad los textos son siempre indecidibles y que su sentido siempre se puede recomponer. Mientras que si el texto conserva un secreto —un relato de Henry James sería el modelo de la lectura en este sentido—, la relación que se establece entre ese texto y lo que lo rodea se hace —me parece a mí— más activa. Digo esto porque, en verdad, creo que leímos a Onetti en esa línea. En Onetti no se trata de enigmas sino de secretos que actúan en los textos, que definen las relaciones entre los personajes, algo se sustrae de la historia, alguien sustrae, como las dos cartas que definen el relato en *Los adioses*, que el narrador esconde en un cajón. No se trata de un elemento ambiguo que el crítico atribuye al funcionamiento de la literatura, que siempre es polivalente y abierto, sino que el relato está construido sobre un punto ciego a partir del cual es muy difícil estabilizarlo.

CÉSAR ROSADO: En *La ciudad ausente*, Junior dice que la «verdad es un artefacto microscópico que sirve para medir con precisión milimétrica el orden del mundo». ¿Piensa usted que la verdad es instrumento, es arma, o es un fin en sí mismo? ¿Cuál es el rol que juega la verdad en la sociedad de clases?

RP: Yo creo que sí, que es un instrumento, en el sentido de que es algo que debe ser construido, a lo cual uno debe llegar para poder intervenir en el juego de lo que en principio podríamos considerar la sociedad, pero también la literatura. Cierta convicción es necesaria para poder leer, no me parece que se pueda leer si uno no cree que hay una verdad a partir de la cual lee. En ese sentido soy totalmente contrario a las hipótesis actuales que postulan una especie de pluralismo de consenso que existiría como imposición «débil», un dogmatismo de la incertidumbre. Me parece que uno lee porque cree en ciertas cosas, porque tiene ciertas hipótesis, parte de cierto tipo de verdad. Que esa verdad tiene que ser construida y no tiene que ser espontánea es seguro, pero uno no puede convertirse en un buen crítico si no construye ese lugar desde el cual lee y lo define. Lenin decía algo que siempre me pareció muy bien. Lenin, creo que en las notas sobre Hegel, en los *Cuadernos filosóficos*, pone entre paréntesis, entre signos de pregunta: «¿La verdad para quién?». Poniendo la verdad en términos de uso (en términos más cercanos a Wittgenstein —diríamos— que a Hegel) a ver cómo funciona en el interior de un determinado contexto ese argumento y no como una esencia que funcionaría como el núcleo invisible de lo aparente.

Después está esta cuestión que aparece tan a menudo en las discusiones en las que estamos los escritores, los críticos o los historiadores, que tiene que ver con que todo es ficción, que es como una situación que está muy presente en el discurso histórico y en el debate cultural. Me parece que ahí se produce una extrapolación de algo que uno podría localizar más precisamente y decir que es en la cultura de masas donde la distinción entre ficción y verdad se ha perdido. Y que muchos de los filósofos «posmodernos» —entre comillas— trasladan lo que es real en la cultura de masas al conjunto de las prácticas. En la cultura de masas es cierto que se han disuelto las categorías clásicas, entre otras, la distinción entre verdad y ficción, que nos movemos en un mundo donde esas categorías han perdido totalmente relevancia. Pero no me parece que debamos tomar ese elemento que es particular a la cultura de masas como un dato para entender el conjunto del funcionamiento social. Estamos muy amenazados por la expansión de los medios, pero no me parece que un ámbito como la lucha social, por ejemplo, deba asimilar y repetir las posiciones discursivas que genera la cultura de masas.

La cuestión de que la cultura de masas no permite establecer con claridad la distinción entre verdad y ficción está ya en un texto de Lukács de 1913 sobre el cine. Está en la antología de ensayos de Lukács que preparó Peter Ludz en 1961, se llama, creo, *Escritos sobre sociología de la literatura*. Ahí está ese ensayo muy interesante de Lukács de 1913, «Reflexiones sobre una estética del cine», donde dice: en el cine

la distinción entre ficción y verdad se ha perdido, porque lo que vemos es siempre real. Anticipa ahí una serie de hipótesis sobre el mundo de la imagen, sobre la sociedad del espectáculo, sobre la representación. Me parece que ahí hay un punto de partida para localizar este asunto de la expansión de la ficción, de la ilusión de verdad y el efecto de falsedad de una sociedad de la imagen, esta sociedad que ha expandido lo que estaba presente en los orígenes, de un modo muy limitado, en el cine, que nos lleva, a menudo, hoy, a una concepción de la verdad que no es pertinente porque pertenece a ese ámbito preciso y no a todas las prácticas de la sociedad. Los filósofos «posmodernos» son filósofos de la cultura de masas y ven el mundo bajo la forma de la cultura de masas.

CÉSAR ROSADO: En *Homenaje a Roberto Arlt*, el crítico es visto como un detective. En *Plata quemada* el detective Silva utiliza métodos autoritarios y coercitivos para que sus testigos «confiesen» una verdad específica. Si la crítica es una reconstrucción de los hechos, o del texto, y mucho trabajo crítico incluye el uso de métodos autoritarios y hasta coercitivos, ¿cómo puede el crítico asegurar que su interpretación del texto es válida?

RP: Primero yo haría una distinción entre el detective y el policía, en el sentido de que el policía está institucionalizado, es un funcionario del Estado, *es* el Estado. La policía es el Estado, está ahí porque es el Estado, está para hacerlo visible. El detective es una figura inventada, construida, es un experto en la interpretación, en un sentido el Dupin de Poe es el último intelectual. Entonces yo asociaría al crítico con el detective, no con el policía; lo cual no quiere decir que no haya habido o que no existan críticos policiales, críticos que quieren cumplir la función de policías, aunque el inconveniente es que la literatura es una sociedad sin Estado, por lo tanto los críticos que quieren trabajar de policías (y en la academia hay muchos, como hay muchos en el periodismo) se autodesignan, porque aunque actúen con violencia no pueden imponer la ley, porque no hay ley que pueda ser impuesta. Es la crítica «vigilante», digo yo. «Vigilante» es el nombre que se da en Buenos Aires a la policía. Es un «vigilante» se dice y así se lo describe, el que vigila. Entonces hay una crítica muy vigilante, que está siempre vigilando que las cosas funcionen a su manera. Es cierto que existe. Pero en el sentido que estamos manejándonos acá, tendríamos más bien que pensar en la figura del detective, como esa figura intermedia entre la ley y la verdad, esa figura de mediación. Y entonces sí, me parece que hay elementos de reconstrucción, elementos de lectura en los márgenes, un poco lo que dice Carlo Ginzburg sobre Sherlock Holmes y Morelli, en el sentido de una lectura que lee lo que no parece visible a primera vista, es decir, lee los márgenes y los textos cambian.

La cuestión más interesante y difícil de contestar es cuándo es válida la crítica. Y yo creo que la crítica es válida cuando puede ser usada para algo ajeno a la literatura. La crítica válida es aquella crítica que dedicada a la literatura genera un concepto que puede ser usado fuera de allí. Ésos son los críticos que a mí me interesan, es decir, que uno lee sobre literatura leyéndolos, y sólo sobre literatura; pero lo que dicen

sobre literatura construye un concepto que puede ser usado para leer funcionamientos sociales, modos del lenguaje, estructura de las relaciones. Entonces, si uno, por ejemplo, lee el libro de Auerbach, *Mimesis*, hace una experiencia con los problemas de la representación. Entonces la cuestión no es hasta dónde ese libro es pertinente en todas las lecturas que hace de cada uno de esos textos, desde Homero hasta Virginia Woolf, sino qué tipo de laboratorio es ese libro, qué tipo de experimentos propone en relación al mundo social. Ahí es donde yo establezco la construcción de un concepto por un crítico: el concepto de «alegoría» en Benjamin, digamos. Bueno, es un concepto que él extrae de Baudelaire y extrae de la lectura del drama barroco, pero es un término muy útil para estudiar determinado tipo de experiencias del mundo moderno. O sea que yo funcionaría al revés, algunos dicen: «Hay que venir de una verdad social e ir con ella a la literatura», y ésa sería la validez de la crítica. Yo diría: «La crítica construye a partir del análisis de los textos un concepto que puede ser usado en el mundo social».

CRISTINA PÉREZ LABIOSA: En *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson establece una relación entre el museo moderno y la creación de identidades nacionales. La máquina narrativa en *La ciudad ausente* cumple algunas de las funciones del museo. Si el museo es una institución que controla las identidades, ¿qué implicaciones tiene para una ciudad como Buenos Aires y un país como la Argentina?

RP: Es muy buena la idea de que en realidad el libro es un debate sobre identidades, que la novela está también metida en ese asunto. Yo quisiera agregar a eso, que me parece está muy bien leído y sobre lo que yo no puedo decir mucho, en el sentido de que yo no puedo decir mucho sobre las interpretaciones de la novela y si la novela puede ser leída en ese registro me parece pertinente. Yo no puedo agregar mucho, pero sí puedo decir que el museo puede entenderse en la dinámica de la discusión sobre la vanguardia, se ha visto mucho la tensión museo/mercado. Siguiendo en esto algunas hipótesis de Benjamin, el crítico italiano Eduardo Sanguinetti ha escrito algunas ideas muy interesantes sobre este punto: para escapar al mercado la vanguardia va a parar al museo y que la dialéctica entre mercado y museo es una dialéctica que forma parte de la tradición de la vanguardia y que en realidad eso es la vanguardia. Y, por supuesto, que esto en las artes plásticas es bastante visible, esta tensión, esta ida y vuelta entre museo y mercado, y las hipótesis más bien se han ido haciendo cada vez más claras. En el caso de la literatura, debemos entender museo en un sentido más metafórico, debemos entender museo quizá como canon o lugar donde se guardan las obras. Para mí, la imagen de museo que tengo son las universidades norteamericanas. Me parece que el museo contemporáneo en el mundo de la literatura, para empezar por ahí, está muy ligado al modo en que las universidades norteamericanas crean un espacio dentro del cual está conservada la cultura europea, y no sólo la cultura europea, sino cada vez más las culturas de distintos lugares y cada vez más el debate es cómo conservar en este

museo al mismo tiempo todas las culturas, un debate muy intenso sobre la necesidad de que no vaya a quedar afuera de este museo ninguna cultura minoritaria. Entonces, hay como un debate sobre eso: cuidado con excluir del museo —en el sentido de qué es lo que se exhibe y se estudia en el espacio contemporáneo de la consagración y de la conservación— determinado tipo de culturas que han quedado marginadas. Entonces, por ese lado yo trabajaría la cuestión, respondería de una manera más espontánea al punto este, más que en relación a la novela, donde la categoría de museo viene de Macedonio, porque, por supuesto, ustedes saben, la novela de Macedonio se llama *Museo de la novela de la Eterna*, lo cual tiene que hacernos pensar sobre el uso de ese concepto en Macedonio. Y James [Irby] ha escrito ya sobre la cuestión de por qué se llama «museo» esa novela y sobre sus relaciones con la utopía y con los sistemas de clasificación, porque por supuesto el museo, como la sociedad utópica, es un sistema de clasificación, de exclusiones e inclusiones. En el caso de la novela, cuando yo la escribí pensé que la máquina tenía que estar en un museo. La forma vino por ahí: un objeto mítico, fuera de circulación y por lo tanto un museo, un sistema de corredores y de vitrinas, donde la máquina está conservada.

Ahora, en el caso de la Argentina, que la pregunta apunta ahí, la situación con la historia y con la tradición y con el museo es una situación extraña. Cuando uno estudia el Caribe o viaja a México y hace la experiencia de ver lo que son esos museos y esas tradiciones densas y piensa en la Argentina, en el Río de la Plata, se da cuenta de que los museos son figuras de construcción de la identidad un poco forzadas. En la Argentina hay un museo histórico, el Museo de Luján: no hay nada en ese museo, no hay nada, digamos, porque es una historia construida sobre el vacío. Es muy difícil encontrar una densidad en la construcción de la identidad en el museo en un país como la Argentina, donde todo es nuevo o al menos donde todo está marcado, desde el principio, con la noción de novedad y de abandono del pasado. Pero, en definitiva, lo que yo diría es que la categoría de museo es muy interesante pensarla en términos de esta tensión con el mercado y con la tradición.

ARCADIO DÍAZ QUIÑONES: Su primer libro de relatos, *La invasión*, obtuvo una mención en el concurso de Casa de las Américas en Cuba en 1967. Como muchos otros escritores durante esos años, su vida intelectual fue marcada por la delimitación de la «vanguardia» política y cultural representada por la Revolución Cubana y sus muchos alrededores. Hoy el colapso de aquella utopía ha generado muchos textos melancólicos y críticos. En *La ciudad ausente* se recogen relatos de «arrepentidos». ¿Qué significó para usted, para su política y para su poética, para su comprensión del lugar de la ficción, la utopía y el debate en torno a la Revolución?

RP: Fue un elemento fundamental. Habría que poder reconstruir el clima que acompañó el triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959 para los jóvenes estudiantes de toda América Latina, y por supuesto también de la Argentina. Uno de los líderes era argentino, el Che Guevara, una figura muy próxima a todos nosotros por su experiencia, por su trayectoria. Habría que recordar el efecto que produjo ese acontecimiento en el interior del movimiento estudiantil muy marcado por las

experiencias latinoamericanas anteriores: la intervención norteamericana en Guatemala, Arbenz, la caída del peronismo, y toda una serie de acontecimientos que son el contexto dentro del cual se recorta la Revolución Cubana. Fue una marca muy fuerte.

Si yo tengo que decir francamente qué efecto tenía en mí y en muchos de mis amigos, diría que hizo posible pensar la experiencia del socialismo fuera del modelo de la Unión Soviética. Eso fue un elemento importantísimo para la gente de mi generación: una alternativa a la Unión Soviética. Mucho de lo que sucede entre los intelectuales y en la historia cultural de América Latina entre 1959 y el momento en que Fidel Castro y la dirección cubana apoyan la invasión de Checoslovaquia, en 1968, está marcado por la posibilidad de una alternativa al marxismo soviético. Pero esa ilusión se corta. La idea de que era posible construir una alternativa que no fuera la vía soviética, la burocratización, Stalin, el Gulag, el realismo socialista, liquidar cualquier forma alternativa de cultura.

Al mismo tiempo, para muchos de nosotros, por medio de Brecht, seguía viva la experiencia de la vanguardia soviética de los años 20. El formalismo ruso, la crítica de Tiniánov, el cine de Eisenstein, la literatura *fakta* de Tretiakov, las primeras experiencias con la narrativa de *no-ficción* digamos, las experiencias de Lissitsky, de Maiakovski, de Ossip Brik. Se veía la posibilidad de una relación entre cultura de izquierda y producción artística que no respondiera al esquema del realismo y al esquema mortal de lo que era la poética explícita de los partidos comunistas y de la Unión Soviética en relación con el debate sobre el arte, la crítica literaria, los intelectuales. Contra eso peleábamos. ¿Cómo se transformaban esos debates en el interior de las tradiciones nuestras? Luchábamos por cambiar la lectura de Borges, de Arlt, que, vistos desde esa posición monolítica, no formaban parte del canon de lo que debía leer un escritor «progresista». Borges por motivos que ustedes se imaginan, y Arlt porque era demasiado perverso y caótico. Aunque esto parezca cómico, era el modo en que se leían esos textos. Ahora la cultura de izquierda era el ámbito de la discusión y tenía un peso muy fuerte porque era antagónica a la cultura oficial, a la cultura tradicional.

Nos desarrollamos en un espacio de construcción de la figura del escritor que era antagónica y paralela a la estructura de la cultura establecida. Había una serie de figuras que servían para ese debate: Brecht, Sartre, el formalismo ruso, y sus distintas derivaciones, cierta tradición italiana, figuras como Pavese que habían estado cerca del partido comunista en Italia y después habían hecho otra cosa. Nos parecía que podían ser alternativas a ese tipo de literatura de izquierda que se estaba promoviendo.

Yo diría que tiene que ver con mi formación, con la formación de toda una generación. En mi caso, tomé distancia rápidamente de la Revolución Cubana, en el momento en que se alió con los soviéticos porque yo era maoísta, lo cual puede parecer exótico visto hoy, pero no era tan exótico en esos años. El maoísmo en aquel

momento representaba posiciones básicamente antisoviéticas pero también anticubanas, contrarias a la línea que estaba tomando la Revolución Cubana, el foquismo prosoviético, y el latinoamericanismo a la García Márquez. El maoísmo era una salida extravagante, pero no había muchas opciones, en aquel tiempo la discusión giraba sobre las experiencias políticas concretas, y entonces la experiencia china, la experiencia vietnamita, aparecían como traducción populista que nosotros leíamos desde la vanguardia, a la luz de Brecht, el *Me-Ti*, el libro chino de Brecht sobre la historia del marxismo. Muchos de nosotros nos mantuvimos ajenos a la cubanización general. Los cubanos me invitaron en enero del 68, publicaron mi libro en 1967 y me invitaron, pero cuando vieron lo que yo pensaba todo se enfrió y ya no volví. Yo había dejado de pertenecer al círculo cubano porque era maoísta. Básicamente éramos críticos de los soviéticos y considerábamos que eran imperialistas. Considerábamos que la Unión Soviética no solamente era un falso país socialista sino que encima era un país imperialista. Ese debate en el mundo intelectual por un lado nos preservó del riesgo militarista; nos preservó de la experiencia de la guerilla guevarista, porque nuestra posición era totalmente antagónica con esa idea foquista de que había un grupo de iluminados que llevaban la historia detrás suyo. Y nos preservó del latinoamericanismo profesional de los procubanos; de esa especie de versión de América Latina que en los años 70 los cubanos promovían desde la revista *Casa de las Américas*.

Hay algo que dice el poeta Auden: «A veces los poetas adscriben a posiciones ideológicas extremas, se hacen católicos, espiritistas, se hacen marxistas o fascistas, para cambiar su poética». Auden señala que los poetas se adscriben a un sistema de creencias tan complejo que les permite por fin modificar lo que están escribiendo. Yo no sería tan extremo como Auden, pero diría que las posiciones políticas estaban muy ligadas a los debates de poéticas. No eran para nosotros posiciones políticas puras: eran discusiones en el interior de la literatura que tomaban también características de debates sobre posiciones políticas.

PAUL FIRBAS: Ahora que el debate sobre la posmodernidad ha cambiado de tono en los Estados Unidos y se habla más bien de la globalización, ¿cree usted que también la literatura se está «globalizando» y que estamos viviendo el final de la construcción romántica de las literaturas nacionales? ¿Cuál es el lugar de la literatura latinoamericana en el contexto de la globalización? Y, si me permite agregar otra pregunta en ese sentido, ¿cuál es la relación del escritor Ricardo Piglia con los instrumentos tecnológicos de la globalización?

RP: Es una pregunta muy complicada y muy vasta pero yo voy a decirles lo que estoy pensando sobre este asunto. Creo que hay una tensión hoy en el debate, no sé si es real o no, pero existe una discusión. Parece haber una tensión entre cultura mundial y cultura local. Más que de «globalización», yo hablaría de una cultura mundial que tiende a imponerse, en definitiva es la cultura norteamericana, en su rasgos más visibles, impuesta como cultura mundial. Esta visión única y abstracta se contrapone, diría yo, a los espacios locales, zonas definidas, áreas y tradiciones

culturales muy situadas. En un sentido ya no existe la mediación nacional, o se diluye, entre la cultura mundial y la zona, digamos, no hay mediación. En literatura tenemos muchos ejemplos que anticipan esta situación: Rulfo, Guimarães Rosa pasan de una tradición local, de una lengua oral, campesina, muy situada, a formas y técnicas narrativas muy sofisticadas y cosmopolitas, digamos, ligadas a Joyce y a Faulkner, quienes a su vez negocian con la tradición literaria y con la cultura contemporánea, desde el Dublin católico, desde el Sur de los Estados Unidos. Los mejores escritores resisten desde una posición que tiene que ver con un espacio que no es un espacio nacional. Uno podría ver a Borges en esa tensión: por un lado, el cosmopolitismo y la circulación de las tradiciones, y a la vez un barrio en el sur de la ciudad. O Saer, que es un escritor muy atento a la circulación de los debates filosóficos y literarios, pero él está siempre en Santa Fe, ni siquiera en Santa Fe, en Rincón, que es un pueblo de la provincia. O Pavese, que se movía en una zona del Piamonte y que al mismo tiempo era traductor de Melville y reelaboraba continuamente la tradición de la literatura norteamericana y los grandes mitos clásicos. ¿Qué dice la literatura? Querría decirnos que hay experiencias previas o paralelas a los momentos de construcción de la nación como instancia de identidad que plantean una relación entre las tradiciones locales y la cultura mundial sin la mediación del Estado nacional, sin que la literatura nacional funcione como mediación. El lugar del cual el escritor es: desde ahí ha mirado lo universal sin que lo nacional sea la mediación. Porque estos escritores siempre tienen conflicto con la metrópoli. Por ejemplo, Saer dijo: «Yo me fui a París sin pasar por Buenos Aires». Esto sería como el gesto de poética más elegante. «No voy a ir a Buenos Aires en donde está manejado el poder nacional de la literatura». Metafóricamente, digamos, evita la metrópoli que unifica, el centro que controla la circulación nacional de los bienes culturales. Ahí me parece que pasa algo y tendríamos que pensarlo.

La literatura «latinoamericana» es un término que para mí está cada vez más puesto en cuestión, no porque nosotros no tengamos que trabajar con ese contexto y no porque no tengamos que enseñar esa tradición y esa cultura, que tiene obviamente mucha importancia histórica y política. La aspiración a la unidad latinoamericana es un consigna que viene desde las guerras de Independencia y es muy legítima. Pero me parece que la literatura está un paso adelante de esa discusión, hoy en día, sobre lo latinoamericano y todas sus cristalizaciones. Cada vez más, creo que debemos apuntar a trabajar con áreas culturales y tradiciones localizadas. Quizá también debemos comenzar a distinguir el área del Caribe, el Río de la Plata o la región andina, etc., y no trabajar con un criterio tan amplio en el que todas las tradiciones se van a entreverar de una manera relativamente homogénea. Yo creo que deberíamos mantener la categoría de lo «latinoamericano», obviamente porque somos latinoamericanos y pensamos que esa tradición y ese campo de estudio es el nuestro, pero que a la vez tenemos que estar atentos a la red de tradiciones que encuentran su propio espacio.

En cuanto a los instrumentos tecnológicos, tengo una relación como todo el mundo de mi generación: una relación interesada y conflictiva. Tiendo a desmaterializarme, que es la base de la cultura actual, es decir, he pasado de la máquina a la computadora, de la correspondencia al *e-mail*, de los encuentros personales a las largas conversaciones telefónicas, de la sala de cine al video, de leer manuscrito a leer en la pantalla. Incorporé la computadora tardíamente, en 1990. Todos los libros anteriores a *La ciudad ausente* están escritos con una máquina portátil, con una Lettera 22 de Olivetti, que mi padre me había regalado en 1959 y en esa máquina escribí todo durante treinta años.

Miro mucha televisión. Descubrí la televisión en los Estados Unidos. Una de las temporadas que pasé en Princeton en el 1987, creo que fue, me pasé como tres meses viendo televisión porque descubrí los canales de cable. Venía de Buenos Aires, donde había sólo tres o cuatro canales y me encontré aquí con un horizonte de setenta canales y en un sentido cuando empecé a entrar y salir de esos programas tuve una visión de lo que era una ciudad y esa experiencia está, me parece, muy ligada a *La ciudad ausente*, la ciudad es como una red de canales en los que uno puede entrar y salir, una red de historias superpuestas y paralelas, que funcionan todo el tiempo aunque uno no esté ahí.

KIT CUTLER: ¿Existe la gran novela latinoamericana?

RP: Lo mejor sería que yo dijera *no*, y ahí terminaríamos la conversación. Sería una buena respuesta, pero demasiado rápida porque por supuesto se han escrito muy buenas novelas a partir del estado de la lengua y de las tradiciones narrativas en distintas regiones de América Latina. Quizá no son las que se consideran «las grandes novelas latinoamericanas» o quizá las mejores novelas que se han escrito no tienen nada que ver con lo que se entiende vulgarmente por novela latinoamericana. Obviamente yo creo que *El Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, es una gran novela latinoamericana; *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco; *Las hortensias* de Felisberto Hernández, *Para una tumba sin nombre* de Onetti, *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos, *Sombras suele vestir* de Bianco. Hay libros que me parecen realmente muy importantes y que no se pueden definir en términos de la «gran novela latinoamericana». Cuando decimos «la gran novela latinoamericana» nos referimos más bien a lo que ha sido la retórica del «boom» y de todo el circuito que generaba esa noción. Me parece que los narradores que escribimos hoy en América Latina estamos en otra tradición, estamos menos preocupados por la diferencia latinoamericana y más conectados y en diálogo con lo que pasa en las literaturas en otras lenguas. Obviamente me siento mucha más cerca de John Berger o de Calvino que de García Márquez.

MICHELLE CLAYTON: Usted ha notado en varios escritos que «lo más importante nunca se cuenta». En su opinión —o en su experiencia—, ¿el género de la entrevista también se trama a base de dos historias: una articulada y otra secreta, por reconstruir?

RP: Se supone que es así. Digamos que uno, cuando contesta las preguntas, parece que contesta desde un lugar del saber pleno: ése es el inconveniente que tienen las entrevistas. Son un diálogo pero, a diferencia del diálogo de las novelas que se basa en el sobreentendido y en la media palabra, es una conversación que trabaja la ilusión de agotar el sentido de lo que se dice. Y por supuesto la ficción estaría ahí, la ficción de un sujeto que habla desde un lugar del saber pleno, sería una construcción imaginaria, porque en verdad se trata de hipótesis siempre en camino que esconden otras hipótesis contradictorias, otras historias que serían las vacilaciones, las dudas y los caminos equivocados y los desvíos que uno remite como cuestiones abiertas. Lo que tiene de bueno la entrevista es que en algún sentido tiene una forma platónica, como si hubiera un saber que está más allá de los que hablan, algo que se debe recordar, o reconstruir; por eso en un punto tiene siempre algo de interrogatorio más que de conversación. Es una conversación, pero también al mismo tiempo hay siempre algo que se trata de hacer decir. Quizás en una conversación con los amigos uno habla de lo mismo pero sin la transcripción todo se pierde en la memoria, mientras que en la entrevista hay siempre una situación estratégica, la ilusión de fijar un momento. Es como una fotografía y en una fotografía uno tiende siempre a componer una expresión.

Nota

Éste es un libro de entrevistas e intervenciones: todos los textos responden a una situación concreta (o la imaginan). Están unidos por lo que define el estilo: una circunstancia extraverbal marca el uso del lenguaje, alguien espera o pide la palabra. Por lo tanto si, como se ha dicho, «el estilo es el hombre… al que está dirigido», quiero señalar que los que realizaron las entrevistas son tan autores de estas páginas como yo mismo. Ellos definieron el tono de los diálogos y marcaron el sentido de las respuestas. También quiero aclarar que no tienen ninguna responsabilidad en los cambios y las alteraciones que han sufrido los materiales publicados originalmente. En general he trabajado sobre la transcripción de las grabaciones y he reescrito las respuestas tratando de mantener el orden de las preguntas y el ritmo de la conversación oral. Digamos que, en un sentido, son conversaciones ficticias; éste es un libro donde los interlocutores han inventado deliberadamente la escena de un diálogo para poder decir algo sobre la literatura.

R. P.
10 de marzo de 1986

Posdata de 2000. En las sucesivas ediciones de este libro he ido incorporando nuevos diálogos y nuevas interpretaciones. Supongo que ésta es la versión definitiva y que el conjunto puede ser visto ahora como la repetición imaginaria de una experiencia real.



RICARDO PIGLIA nació en Adrogué, provincia de Buenos Aires, en 1941. En 1955 su familia se mudó a Mar del Plata. En 1967 apareció su primer libro de relatos, *La invasión*, premiado por Casa de las Américas. En 1980 apareció *Respiración artificial*, de gran repercusión en el ambiente literario y considerada como una de las novelas más representativas de la nueva literatura argentina. La ciudad ausente fue llevada a la ópera por el compositor Gerardo Gandini.

Junto a su obra de ficción, Piglia ha desarrollado una tarea de crítico y ensayista, publicando textos sobre Arlt, Borges, Macedonio Fernández, Manuel Puig, Sarmiento y otros escritores argentinos.

La escritura de Piglia se caracteriza por un sano equilibrio entre el rigor intelectual, la experimentación y su facilidad para ser leída. Sus obras son deliberadamente intelectuales y llenas de alusiones a la disidencia cultural. En *El último lector,* Piglia, vuelve a mostrar que es uno de los grandes maestros en la construcción de itinerarios insólitos para leer la literatura contemporánea, en un libro extraordinario que, en palabras del autor, es «el más personal y el más íntimo» de todos los que ha escrito.

Notas

[1] Entrevista de Mónica López Ocón, *Tiempo Argentino*, 24 de abril de 1984. <<

[2] Entrevista de Ricardo Kunis, *Clarín*, 26 de julio de 1984. <<

[3] Entrevista de Andrés Di Tella, *Tiempo Argentino*, 21 de junio de 1984. <<

[4] Entrevista de Roberto Pablo Guareschi y Jorge Halperín, *Clarín*, 27 de mayo de 1984. <<

[5] Encuesta de Carlos M. Domínguez sobre *El examen*, *Crisis*, n.º 43, junio de 1986.
<<

[6] «Encuesta a la literatura contemporánea», preparada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *La historia de la literatura argentina*, capítulo 133, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, febrero de 1982. <<

[7] Encuesta de Jorge Lafforge y Jorge B. Rivera, *Crisis*, n.º 30, enero de 1976. <<



[8] Entrevista con Mónica Tamborenea y Alan Pauls, *Lecturas Críticas*, año 1, n.º 1, diciembre de 1980. <<

[9] Encuesta de Eduardo Paz Leston, *La Opinión*, 4 de marzo de 1979. <<



[10] Entrevista de Horacio González y Victor Pese, *Unidos*, año IV, n.º 10, junio de 1986. <<

[11] Entrevista de Carlos Dámaso Martínez, *La Razón*, 15 de septiembre de 1985. <<

[12] Entrevista de Raquel Ángel, *Página/12*, 12 de julio de 1987. <<

[13] Entrevista de Ana Inés Larre Borges, *Brecha*, 28 de julio de 1989. <<



[14] Intervención en el congreso sobre «Cultura y democracia en la Argentina», Universidad de Yale, abril de 1987. <<

[15] *The Faulkner Journal*, XI 1&2 Fall 1995/Spring 1996. <<

[16] Entrevista de Graciela Speranza, *Página/12*, 12 de noviembre de 1992. <<

[17] Entrevista de Sergio Pastor Merlo, *Variaciones Borges*, n.º 3, 1997. <<

[18] Esta entrevista se realizó el 29 de abril de 1998 en el marco de un seminario sobre narrativa contemporánea dirigido por Arcadio Díaz Quiñones, y fue publicada inicialmente en los *Cuadernos* de PLAS, Program in Latin American Studies, de Princenton University, en enero de 1999. <<